Die
Musik und das Komische.

Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde

an der

Georg-August's-Universität zu Göttingen

von

Fritz Ziller.

Halle,
Druck von H. W. Schmidt.
1876.

ML
3877
.J45
1876

I. Einleitung.

§ 1. Eintheilung.

Diese Abhandlung zerfällt in zwei Theile. Der erste Theil wird sich mit der Frage befassen, ob überhaupt und innerhalb welcher Grenzen die Möglichkeit des musikalischen Ausdrucks für einen komischen Inhalt gegeben sei; der zweite wird zu zeigen haben, vermöge welcher Ausdrucksmittel das Komische in der Musik wirklich wird.

Da die Entscheidung der im ersten Theil gestellten Frage und somit auch die Behandlung der im zweiten gestellten Aufgabe durch den eigenthümlichen Charakter der Musik bedingt ist, so kann die ganze Untersuchung mit Erfolg nur angestellt werden, nachdem das Wesen der Tonkunst erörtert, d. h. nachdem vor Allem ein Einverständniß darüber erzielt ist, ob die Musik einen Inhalt auszudrücken überhaupt fähig sei und sodann, worin dieser Inhalt bestehe. Ich bin deßhalb darauf hingewiesen, einen Paragraphen über Inhalt und Form in der Musik vorauszuschicken. Es handelt sich dabei selbstverständlich nicht um eine allseitige Untersuchung, welche ein Buch erfordern würde, sondern blos um eine Darlegung und kurze Begründung der eigenen Ansicht innerhalb des Gewirres von Meinungen, die über diesen Punkt im Umlauf sind.

§ 2. Inhalt und Form in der Musik.

Schon aus der so eben gegebenen Eintheilung geht hervor, daß ich der Meinung, als könne die Musik jeden Gegenstand, jede Vorstellung, jeden Vorgang wenigstens nach einer Seite hin zu ihrem Inhalte haben, d. h. also der Theorie der sogenannten Programm-Musik, ferne stehe; denn für den Programm-Musiker wäre die Stellung des Komischen in der Tonkunst eine so selbstverständliche Sache, daß Fragen über deren Möglichkeit und Begrenzung als von vornherein überflüssig erscheinen müßten. Eine derartige Untersuchung könnte von diesem Standpunkte aus höchstens den Zweck verfolgen wollen, gewisse, für den Ausdruck des Komischen geeignete Tonformen nachzuweisen. Ein sonderlicher wissenschaftlicher Nutzen würde aber auch hierbei sich nicht ergeben, denn derselbe könnte doch blos darauf beruhen, bestimmte Gesetze in Betreff der das Komische ausdrückenden Tonformen festzustellen. Was sollen aber Gesetze der musikalischen Formenbildung einer Theorie, welche für die musikalische Form grundsätzlich kein Gesetz anerkennt, außer demjenigen, welches der jedesmal musikalisch zu behandelnde, selbst aber außermusikalische Gegenstand diktirt, also soviel Gesetze, als es über

haupt Gegenstände giebt, d. h. kein Gesetz! Auf diese vollendete Willkür läuft schon das hinaus, was man fast in allen Lehrbüchern der Harmonie, Modulation und dergleichen bei Gelegenheit des Verbotes dieser oder jener Tonverbindung lesen kann: daß dergleichen Verbote nur dann gelten, wenn nicht etwas Besonderes durch die betreffende Tonverbindung ausgedrückt werden solle.[1]) Auf die Frage, was dieses Besondere denn etwa sei, könnte schwerlich anders, als durch Aufführung eines poetischen Textes oder Programmes geantwortet werden; wo in reiner Musik dergleichen Abweichungen von gegebenen Gesetzen berechtigt erscheinen, da kann diese Berechtigung nur in der eigenthümlichen Art der Tonverbindung selbst begründet sein, woraus aber jedesmal blos zu ersehen wäre, daß das betreffende Gesetz zu eng gefaßt, oder schief formulirt war. Damit es aber nicht bei der Ungeheuerlichkeit der oben gedachten Ansicht scheine, als muthe ich jener Richtung Consequenzen zu, die zu ziehen gar nicht in ihrer Absicht läge, will ich einige Beispiele vorführen. So heißt es schon in den „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend," Jahrgang 1766 pag. 348 in einer Ermahnung an die Componisten: „Ueberlasset Euch (vielmehr) gänzlich der Raserei, vergesset die Kunst, wenn es möglich ist, um Euch blos dem Ausdruck zu überlassen." Wie man in unserer Zeit auffällige, der Regel nach unerlaubte Tonverbindungen zu rechtfertigen und zu erklären weiß, zeigt am besten der berühmte Bernhard Marx. In seinem „Leben Beethovens" erster Band, Seite 238 sucht er die vielfach angegriffene Tonverbindung in dem ersten Satze der dritten Symphonie Takt 381 und ff. als wohlbegründet darzustellen. Aber wodurch? Es handle sich hier (man denke, in einem Tonbild) gar nicht um eine Analyse der gegebenen Tonform, sondern — „um den Aufschrei der Schlachtenwuth, der sich irgend einmal Luft machen muß." Kanonen und Gewehrsalven, die heutzutage doch zu einer Schlacht gehören, hat demnach Beethoven wahrscheinlich blos der zarten Nerven des andern Geschlechts halber weggelassen. Zu solchen Consequenzen führt nothwendiger Weise die Lehre von der Abhängigkeit der Form vom „Inhalt," (nämlich von einem nicht musikalischen Inhalt, wie z. B. das eben angeführte Schlachtenwuthgeschrei), welche Marx in demselben Buche I. pag. 30 ff. und pag. 245 ff. mit aller Energie und ohne jede Beschränkung vertheidigt.

Ebenso folgt aber schon aus der Eintheilung, daß ich mich auch nicht der entgegengesetzten Theorie der Formalisten aus der Herbart'schen Schule anschließen kann. Ist kein Inhalt da, so bleibt trotz alles Widerspruchs (Siehe Zimmermann: Aesthetik pag. 351 § 656) nichts, als ein leeres Spiel mit tönenden Formen.[2]) Die blos formale Schönheit schließt aber das Erhabene und ebenso das Komische aus und die ganze Untersuchung wäre hiermit ebenfalls, nur auf andere Weise wie oben, abgethan. Uebrigens wird kaum nöthig sein, noch darauf hinzuweisen, daß diese Theorie zur Erklärung

---

[1]) Selbst Mattheson, der sonst Alles „aus Ohr" giebt, kann doch z. B. nicht umhin, an sich Uebelklingendes (unharmonische Querstände) dadurch zu rechtfertigen, daß es dem auszudrückenden „Affekt" entspreche. Siehe Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739. pag. 292 § 25. Vergleiche dagegen pag. 294. § 38.

[2]) In ähnlichem Sinne urtheilt Hegel über die Musik. Kant stellt sie einmal sehr hoch, ein andermal auch sehr tief: sie bringe mehr Genuß, als Kultur mit sich. Als Tonspiel hat sie es mit den Eingeweiden zu thun.

der Wirkung der Musik gar nicht ausreicht; nach ihr wäre das Gefühl, welches wir am Schlusse einer jeden vollständigen Tonreihe, deren Bild unserer Phantasie gegenwärtig ist, empfinden, und welches ganz ohne jede Rücksicht auf die bestimmte Art und Weise der Tonverbindungen, des Rhythmus, u. s. w. immer eins und dasselbe ist, die alleinige seelische Wirkung eines Tonstückes, während thatsächlich die spezifisch musikalische Wirkung gerade im Gegentheil darauf beruht, daß wir nicht nur Zuschauer eines Tonbildes sind, sondern innerlich mittönen, daß wir nicht warten, bis an's Ende einer Tonreihe, um dann an ihren Formverhältnissen unsere Phantasie zu erquicken, sondern daß wir bei jeder Tonbewegung uns mitbewegen, bei jeder Dissonanz mit dissoniren, bei jeder Consonanz selbst zur Ruhe kommen, so daß mit jenem reinen Wohlgefallen an der schönen Form, welches freilich bei jedem Kunstgenuß mitgegenwärtig ist, die verschiedensten Gemüthsbewegungen, als die spezifisch musikalische Wirkung sich verbinden. Diese Thatsache, welche uns schon vorhin den Gebrauch der Ausdrücke mittönen, mitdissoniren u. s. w. gebot, findet ihre vollständige Erklärung keineswegs in dem physischen Reiz, den der Ton auf die Nerven ausübt, sondern nur dadurch, daß wir zwischen den Tonbewegungen einen engen, weiter nicht zu erklärenden Zusammenhang annehmen, wie dies auch von Vischer in seiner Aesthetik geschieht.

Die meisten Aesthetiker und schriftstellernden Musiker gehören nun auch weder dieser, noch jener Richtung an, sondern bezeichnen als Inhalt der Musik die Gefühle.[4]) Hiermit haben wir aber noch keineswegs sicheren Boden. Denn entweder sind dies die sogenannten bestimmten Gefühle; dann kommen wir aber mit oder gegen unseren Willen auf diesem Umwege zu jener ersten Theorie zurück, da ja diese bestimmten, d. h. durch den Eindruck eines Gegenstandes, einer Vorstellung, einer Empfindung auf uns hervorgebrachten Gefühle von dem sie veranlassenden Gegenstande unzertrennlich sind und von ihm ihre Eigenthümlichkeit erhalten. Auf diesem Umwege sehen wir denn auch unter Anderen Hand trotz alles seines Polemisirens gegen jene Theorie doch glücklich dahin kommen, daß er z. B. in der bloßen Tonart G-dur ländliches Leben sich abspiegeln sieht. (Vergl. dessen Aesthetik der Tonkunst I. 218).

Man kann aber auch die Gefühle, welche die Musik auszudrücken haben soll, als „unbestimmte" (hierzu scheint Vischer geneigt) oder als „namenlose" (so nennt sie Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland pag. 481) hinstellen, Bezeichnungen, welche wohl nur dieses andeuten sollen, daß diese Gefühle nicht durch irgend ein sie anregendes Object bestimmt seien, und deßhalb, weil wir ja nur unsere Gefühle nach den Eigenschaften des erregenden Objekts bestimmen und benennen, keinen Namen haben. Hanslick drückt ungefähr dasselbe so aus, daß die Musik blos die Dynamik[5]) der Gefühle auszusprechen im Stande sei, d. h. die Bewegung des Fühlens, ab-

[3]) Daß häufig und zwar oft auch in Verbindung mit dieser Gefühlstheorie von der Musik Ausdruck der Leidenschaften und Affekte gefordert wurde, beruht blos auf einer Unklarheit in Bezug auf diese Begriffe; so bei Sulzer und Anderen. Matthesen theilt nur der Melodie die Aufgabe zu, Gemüthsbewegung oder Leidenschaft auszudrücken. A. a. O. pag. 143 § 73, 78. Das Wesen der Musik faßt er viel weiter.

[4]) Der Ausdruck wird sowohl von Vischer a. a. O. III b. pag. 790, als von Lotze a. a. O. pag. 480 gebilligt.

gesehen vom Inhalte desselben. (Siehe Hanslick „vom musikalisch Schönen" pag. 34.) Hiermit aber scheinen wir von Neuem bei der Formalistik angelangt zu sein, denn eine Bewegung ohne etwas, das sich bewegt, ist doch dem Anscheine nach selbst blos eine Form (Vergl. Hanslick am a. O. pag. 21 und 34 ff.) Dieser Consequenz entgeht Hanslick selbst nur durch Inconsequenzen, wie sie ihm mit Recht von Zimmermann in den Studien und Kritiken II. Band 241 ff. und noch mehr von Moritz Carrière „Aesthetik II. 2. Auflage pag. 323 ff. zum Vorwurf gemacht wurden; [5] Vischer vermeidet dieselbe durch den „amphibolischen Charakter," den er der Musik verleihen muß, [6] Carrière endlich glaubt ihr durch einen Schluß von der innern Bewegung, welche die Musik ausdrückte, auf die Anschauung der Dinge in der Phantasie [7] auszuweichen, womit wir denn aber freilich wieder bis mitten in die Programmmusik hineingewichen wären.

Ist nun wirklich eines von beiden nothwendig, entweder seine Consequenz zu ziehen, um bei der Inhaltslosigkeit der Musik anzulegen, oder einen jener, die Annahme unstoßenden, also inconsequenten, Auswege einzuschlagen?

Um keins von beiden thun zu brauchen, könnte als das Nächstliegende und Geeignetste erscheinen dasjenige, was der Musik für sich zu fehlen scheint, das Gegenständliche, das, was da bewegt wird, von Außen hinzuzubringen, in Gestalt einer mimischen Darstellung, eines poetischen Textes oder beider zusammen. Dieser Weg ist auch bekanntlich versucht worden, unter Andren von Wagner (s. bes. Oper und Drama) und Gervinus (Händel und Shakespeare, bes. II. Abschnitt).

Allein, da unsere Poesie und unsere Musik einmal zwei verschiedene Dinge [8] sind, so will auch diese Theorie im Grunde genommen nichts anderes besagen als eine durch die Hypothese von der ursprünglichen Einheit von Poesie und Musik (als Dichtkunst) nur etwas maskirte Rückkehr entweder zur Programmmusik, (wenn nämlich der poetische Inhalt als in die musikalische Form aufgehend gedacht wird) oder zur Lehre von der Inhaltslosigkeit der Tonformen, (falls diese als bloße, den Stimmungsgehalt noch mehr hervorhebende, Zuthat erscheinen).

Es giebt nun in der That nur einen Fall, in welchem keines von beiden zu thun nothwendig, d. h. in welchem die Musik als selbstständige Kunst zu retten allein möglich ist:

---

[5]) vergl. auch Krüger „System der Tonkunst" pag. 63 ff. über die Hanslick'sche Theorie.

[6]) Siehe Vischer a. a. O. III. pag. 797; vergl § 797 und 798.

[7]) Siehe Carrière a. a. O. II. Band pag. 213. Dieser Schluß ist allerdings kein sicherer; nach Bd. II. pag. 330 ist es eine „Ahnung;" „sie (die Musik) versetzt uns in die Stimmung des Sängers, und wir ahnen aus deren Eigenthümlichkeit, was ihn froh oder traurig macht." (s. auch I. pag. 589.)

[8]) Hieraus folgt, daß selbst da, wo die Forderung der persönlichen Einheit von Dichter und Componisten erfüllt wäre, der Akt des Dichtens und der Akt des Componirens doch auseinander fallen müßten, bevor nämlich etwas jener Ursprache Aehnliches wiederhergestellt wäre; bis auf welche Zeit daher gerade so wie bisher alle Bemühungen des Dichtenden, dann Componirenden, darauf hinauslaufen werden, sich (nur jetzt in etwas zuvorkommenderer Weise) Concessionen zu machen, während das Wesen beider Künste vollständig unberührt bleibt, für ein Eindringen in das Wesen der Musik von jenem Standpunkt aus also nichts gewonnen werden kann.

Wenn sich nämlich ein Punkt aufweisen ließe, wo die Bewegung zugleich auch das Bewegte ist, d. h. wo kein reelles Substrat, sondern ein Ideelles der Bewegung zur Grundlage dient.

Diesen Punkt gilt es also aufzuweisen.

Ausgehend von der Voraussetzung, daß, wie in jedem Schönen, so auch in jedem Kunstwerk, die Idee es ist, welche die (begrenzte) Form setzt, und welche die „Verhältnisse" allererst zu ästhetischen macht, indem sie in ihnen erscheint, frage ich zunächst, was das Eigenthümliche der Erscheinung der Idee im musikalischen Kunstwerk, falls demselben ein Inhalt in diesem Sinne überhaupt zukommt, wohl sein möchte; denn es ist wohl zu bemerken, daß, wenn auch die Künste gewöhnlich zunächst nur nach der äußeren Form unterschieden werden, dies doch nicht so zu verstehen ist, als bliebe die Idee, als etwas dieser Form Aeußerliches, von ihrer Verschiedenheit unberührt, d. h. als gäbe es dem Wesen nach nur Eine Kunst, und Künste nur in Betreff der äußeren Erscheinungsform; ist es auch jedesmal die ganze Idee, die erscheint, so ist es doch jedesmal nach einer anderen Seite ihres Seins hin. In der bildenden Kunst erscheint sie uns als gewordene, in der Tonkunst erscheint sie in ihrem Werden, in der Poesie endlich als Beides, aber für das helle Selbstbewußtsein; (so nach Carrière[9]). Vergl. Schasler, Aesthetik I. pag. 144. Auf die Frage nach dem Inhalte der Musik antworten wir also zunächst mit Carrière: es ist die „Idee" in ihrem Werden.

Daß die Musik das in den bildenden Künsten als im Raume verfestigte Gegebene in seiner inneren Bewegung darstellt (wozu der natürliche Grund schon in der Klangerzeugung liegt), ist ziemlich allgemein anerkannt und liegt allen solchen Aussprüchen, wie Architektur sei gefrorene Musik und dergl. zu Grunde. Schon Plato Timäus 47 d und Aristoteles haben auch die Analogie zwischen den bewegten Tönen und den Bewegungen (πάθη) ist gleich Stimmungen bei Aristoteles) der Seele hingewiesen. Auch Schleiermacher in seiner Aesthetik geht von dieser Analogie aus, aber er findet das den Bewegungen der Seele Entsprechende blos im Rhythmus, weßhalb er diesen für das Wesentliche der Musik hält. Dadurch nun, daß wir durch obige Erklärung der bewegten, blos zeitfüllenden und dadurch den Bewegungen der Seele sowohl, als auch der Welt analogen Form auch den entsprechenden Inhalt des reinen Werdens zuerkannten, ist nun auch nicht blos formal, sondern auch inhaltlich der Musik ihre eigne Sphäre im Reiche der Künste angewiesen. Nunmehr handelt es sich darum, die Stelle aufzufinden, wo ein bloßes Werden auch ohne ein gegenständliches Etwas, welches wird, unter solchen Verhältnissen besteht, daß es doch von uns als einheitlich Zusammengehaltenes empfunden und hierdurch fähig wird, als

[9]) Es ist nun so auffallender, daß Carrière, der doch selbst grade diese Verschiedenheit des Inhalts bei Verschiedenheit der Form geltend macht, zu einer solchen Vermischung der Künste kommt, wie sie l pag. 58) angedeutet wird. Nachdem darauf hingewiesen ist, daß in jeder Kunstform der ganze Idealgehalt ruht, aber doch jede ihre eigne Sphäre hat, heißt es weiter: „mittelst der Anschauung erweckt die bildende Kunst Gefühle und Gedanken, die Poesie in der Sprache des Gedankens Anschauungen und Empfindungen, die Musik Anschauungen und Gedanken durch die Töne als unmittelbare Stimme des Gefühls."

Inhalt der Form der Töne zu erscheinen. Was uns als wirklicher, oder gedachter Gegenstand entgegentritt, ist allerdings immer auch schon ein Gewordenes, und nur wenn wir an diesem Gewordenen ein Andersein wahrnehmen, schließen wir von da aus auf ein Werden, eine innere Bewegung zurück, und hier wäre es blos eine Abstraktion, die letztere von dem, das da wird, abtrennen zu wollen. Dies gilt vom gegenständlichen Bewußtsein; ganz anders aber verhält sich die Sache beim unmittelbaren Selbstbewußtsein in dem Sinne von Selbstgefühl. Im vermittelten Bewußtseinsakte stelle ich mir mich selbst vor als ein Gegenständliches, im unmittelbaren Bewußtsein fühle ich mich selbst immer blos als werdend; das Ich-Sein, welches diesem Werden seine Continuität verleiht, ist hier nur als die Form der Einheit des Bewußtseins, also blos ideell vorhanden. Hier ist also das Werden als ein selbstständiges, hier erfahre ich den Werdensprozeß unmittelbar, aber auch nur hier und nur so kann ich ihn überhaupt erfahren. Weisen wir also der Musik als Inhalt die Idee in ihrem Werden zu, so wird ihr dadurch einerseits ein in sich vollendeter Lebenskreis zuerkannt und zugleich auch andrerseits ihr rein innerlicher (subjectiver) Charakter erklärt. So viel vorläufig; bei Gelegenheit der Darstellung des Humors in der Musik werde ich hierauf noch zurückkommen.

Aus diesem Charakter der Innerlichkeit und Unmittelbarkeit, den wir der Musik zuschreiben, folgt alles dasjenige, was der Musik Eigenthümliches zukommt. Für diese Untersuchung ist Folgendes von Bedeutung: erstens die Gegenstandslosigkeit der Musik und zweitens die unzertrennbare Einheit von Inhalt und Form. Inhalt eines Kunstwerks ist die Idee, die es unter irgend einer Form zum Ausdruck bringt; unter Gegenstand aber verstehe ich die, sei es in der Natur oder selbst schon als Produkt der Kunst gegebene Verbindung eines idealen Inhalts mit einer Form; diese Einheit wird zu dem Gegenstande eines Kunstwerks dadurch, daß der Künstler sie nachahmt, d. h. im Aristotelischen Sinne die Idee als das allein alle Theile und das Ganze Bestimmende erscheinen läßt. Bei einem Tonwerke kann man weder von einem Gegenstand [10]) in diesem Sinne reden, noch eine bestimmte Idee als Inhalt desselben in dieser Weise bezeichnen, weßhalb denn auch die Kritiker und die Aesthetiker der Tonkunst, sobald sie auf diesen Punkt kommen, in eine schwer zu verhüllende Verlegenheit oder auf die mit ziemlicher Regelmäßigkeit durch: „es ist, wie wenn," und ähnliche Ausdrücke einzuleitenden Willkürlichkeiten gerathen. Einen Gegenstand in diesem Sinne kann die Musik einfach deshalb nicht haben, weil das, was sie auszudrücken hat, als dem unmittelbaren Selbstbewußtsein angehörend seiner Natur nach nie in's gegenständliche Bewußtsein fallen kann. Mit dieser Gegenstandslosigkeit hängt nun schon das zusammen, daß man den idealen Inhalt der Musik nicht, wie den anderer Kunstwerke, durch einen abstrakten Begriff ausdrücken kann, nicht aber deshalb auch schon das, daß sie gar keinen Inhalt habe, sondern nur das folgt sowohl aus der Gegenstandslosigkeit der Musik, als aus der Eigenthümlichkeit ihres Inhalts, daß beide, Inhalt und

[10]) Gegenstand eines Musikstücks könnte man in einem etwas anderen Sinne das in ihm behandelte Thema nennen, nicht aber Inhalt, wie Hanslick a. a. O. pag. 137 will, denn dieses ist ja selbst schon gestaltet. Hanslick will von dem Inhalt in seinem Sinne den Gehalt unterscheiden als die Gedanken und Gefühle, die wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers rinnen

Form, hier in einem unzertrennbaren Zusammenhang stehen, so daß der der Musik eigenthümliche, ideale Inhalt, wo er nicht in dieser Form der Tonverbindungen existirt, für uns überhaupt als idealer nicht vorhanden ist.

Noch sei schließlich bemerkt, daß diese Bestimmungen über das Wesen der Musik im Einzelnen mit den von Schopenhauer gegebenen sich berühren, im Allgemeinen mit der von Weiße gelehrten Theorie im Einklang sind. Nach Letzterem ist die Totalität des Ideengehalts zwar auch der Musik immanent, aber als ein in der einfachen Innerlichkeit des Geistes Aufgehobenes, nicht als ein in dem Bewußtsein Vergegenständlichtes. (Das Subject ist in der Musik unmittelbar nur sich selbst Object und darauf angewiesen, sich dadurch zu ergänzen, daß es unmittelbar das spezifisch künstlerische Moment der Objectivität in sich aufnimmt.) Daher nimmt der Ideengehalt der Musik mehr, als der der anderen Künste die Gestalt des Gefühles an mit dem Doppelcharakter der Klage und des Jubels, entsprechend dem durch die Welt sich hindurchziehenden Grundgegensatz von Wohl und Wehe, von Leid und Freude[11]). Ist nun die so ihrem Wesen nach bestimmte Musik des Komischen fähig? Um diese Frage zu beantworten, muß ich zuvor das Wesen des Komischen noch kurz darstellen.

§ 3. Das Komische als komischer Widerspruch.

I. Die Definitionen des Komischen in diesem Sinne sind vermöge ihrer stattlichen Reihe bekanntlich schon selbst komisch geworden. Ich schließe mich in dem Folgenden den von Vischer und Lotze gegebenen Grundanschauungen an. Nach Vischer ist das Komische eine Bewegung, die dadurch entsteht, daß das Zufällige, d. h. also dasjenige, in dem die Idee (im Hegel'schen Sinne) nicht wirksam ist, dennoch das Berechtigte sein, also an Stelle der Idee sich setzen will. Hierdurch grade erkennt es doch wiederum die Macht der Idee an und unterwirft sich ihr in demselben Augenblicke, wo und dadurch, daß es selbstständig an ihrer Stelle zu sein behauptet. Dieser Bewegung, welche als eine fortgesetzte, ihre Berechtigung in sich selber tragende, nicht aber blos als Weg zum einfach Schönen aufzufassen ist (Carrière), entspricht auch die subjective Wirkung des Komischen auf's treffendste. Mit Lotze stimme ich darin überein, daß diese ganze Bewegung nur dadurch entstehen kann, daß wir in dem Zufälligen den Willen, selbst an der Stelle der Idee zu sein, erkennen, oder ihm denselben unterzuschieben veranlaßt werden. Ohne dieses bleibt das Zufällige für uns entweder ästhetisch gleichgiltig oder es wird in der Kunst zum Häßlichen.

II. Aus dem soeben Auseinandergesetzten folgt, daß die künstlerische Darstellung des Komischen überall nur vermittelst des Häßlichen geschehen kann, nur das verselbstständigte Häßliche aber ist unkünstlerisch. Siehe Schasler a. a. O. I. 693 f.

Alles Häßliche muß, um künstlerisch zu sein, „aufgehoben" werden. Diese Aufhebung kann nun aber auf zwei Arten geschehen, entweder objektiv im Kunstwerk selbst, oder subjektiv im Geiste des Anschauenden. Ersteres ist im Charakteristischen der Fall, letzteres im Komischen. Man kann daher vom Komischen sagen, es setze überall ein in Bezug aufs Objekt fixirtes

---

[11]) Siehe Weiße: System der Aesthetik, herausgegeben von Seydel 1872 pag. 85 und 86.

Häßliche voraus, wodurch, nebenbei gesagt, der subjektive Charakter des Komischen zu erklären ist.

Wie muß aber dieses Häßliche beschaffen sein, damit jene Aufhebung desselben im Subjekt vor sich gehe, d. h. damit es komisch wirke? Nach dem Obigen muß in diesem Häßlichen selbst die Veranlassung dazu liegen, daß wir ihm die Absicht schön zu sein, unterschieben. In welcher Beschaffenheit des Häßlichen diese Veranlassung gegeben sei, will ich hier nicht näher untersuchen, da dieses zu weit vom geraden Wege abführen und sich durch das Folgende doch als für unsern Gegenstand überflüssig erweisen würde.

III. Die subjektive Wirkung des Komischen ist eine der oben dargelegten Bewegung ganz analoge. Das Physiologische derselben äußert sich im Lachen, das Psychologische besteht in der beschleunigten Bewegung von Lust und Unlust. Für das Nähere verweise ich auf die kleine Schrift: Physiologie und Psychologie des Komischen von Hecker, der diese Bewegung sehr richtig mit der des Glanzes vergleicht.

Schließlich bemerke ich noch, daß ich den Humor nicht blos als eine Art des Komischen neben andern Arten betrachten kann. Ich sehe in ihm eine eigenthümliche Stimmung, auf welcher allerdings das Komische häufig, in der Kunst immer, beruht.

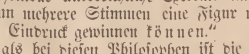
I. Theil.

§ 4. Ueber die Möglichkeit des Komischen in der Musik.

Da das Komische im Wesentlichen eine Bewegung ist, so scheint es zunächst, als müsse die Musik, welche zum Inhalt die Bewegung der Idee, zur Form bewegte Tonfiguren hat, des Komischen am allermeisten fähig sein. Daß dem aber nicht so sei, darauf macht uns schon von vornherein die thatsächliche Erfahrung aufmerksam. Denn es ist wohl zu bemerken, daß in der Musik mit Text oder Programm, also besonders in der komischen Oper, es immer in Frage steht, ob nicht der Text oder das Programm es allein ist, was komisch wirkt. Hierdurch ist nicht ausgeschlossen, daß, wenn die reine Musik überhaupt komisch sein kann, sie den Ausdruck dafür an der Operette und Aehnlichem zu allererst gelernt hat. Die Geschichte des Komischen in der Musik hätte auf dieses Verhältniß gewiß Rücksicht zu nehmen. Diese Untersuchung würde aber durch Hineinziehung der blos begleitenden Musik sehr erschwert und zwar überflüssiger Weise, da doch vom Text jedesmal abstrahirt werden müßte. Ich habe deshalb überall nur die reine Musik im Auge. — Was zunächst die Aesthetiker anbetrifft, so entscheiden sie die Frage, ob überhaupt die Musik des Komischen fähig sei, zum Theil unbedingt verneinend, zum Theil mehr oder weniger unbestimmt beschränkend. Unbedingt verneint wird sie unter Andern von Schopenhauer, welcher, da er das Wesen der Musik darin sieht, daß sie die Welt als Wille unmittelbar zum Inhalt, (Siehe Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. pag. 308) es also nur mit Wohl und Wehe zu thun habe (Siehe desselben Parerga und Paralipomena II. pag. 462), das Wesen des

Komischen aber darin bestehe, daß auf eine plötzliche Weise der Widerspruch zum Bewußtsein komme, der darin liegt, daß entweder unter einem Begriff zwei entgegengesetzte Gegenstände der realen Welt zusammengefaßt werden, oder umgekehrt zu zwei entgegengesetzten Realen ein nur scheinbar passender Begriff gesetzt werde (Witz und Narrheit), die Musik natürlich, einerseits wegen des ihr wesentlichen Ernstes, andrerseits wegen ihres Uebergehens der Vorstellung, auf welcher nach ihm Täuschung und Lächerlichkeit beruhen, der letzteren durchaus unfähig erachten muß (Siehe Schopenhauer: Welt als Wille und Vorstellung I. pag. 312 und II. pag. 514). Von andern Voraussetzungen aus, obgleich eine Art des Humors als Stimmung mit dem Namen Laune bezeichnend, kommt auch Arnold Ruge dazu, die Möglichkeit des Komischen in der Musik (und in der Baukunst) zu bestreiten: Sie sei „ein selbständiges komisches Werk hervorzubringen darum unfähig, weil sie unfähig sei den Geist in der Form des Bewußtseins darzustellen." Siehe Ruge: Neue Vorschule der Aesthetik pag. 222. Es ist dies die Consequenz der Definition des Komischen als Geistesblitz der Besinnung in den getrübten Geist nach pag. 107, als auch andrerseits die Consequenz seiner Auffassung des Wesens der Musik, wenigstens soviel sich in dieser Beziehung aus der kurzen Bemerkung, daß die Musik Heiterkeit und Trauer in der Form der Empfindung ausdrücken oder vielmehr den Ausdruck beider in dieser Form begleiten könne, ersehen läßt. Robert Zimmermann, welcher das Komische nur in der Poesie sieht, erklärt es natürlicher Weise da, wo er es in der Musik zu finden glaubt, als ein durch die Poesie Hineingebrachtes. Nicht so unbedingt verneinend, aber nur oberflächlich spricht sich Carrière aus (Aesthetik), indem er sich mit der vorsichtigen und eben darum nicht viel sagenden Versicherung begnügt, daß, „wenn die Musik scheinbar unerreichliche Extreme im Abfallen und Aufsteigen verbindet, wenn mehrere Stimmen eine Figur nachahmen" u. s. w. „wir einen komischen Eindruck gewinnen können."

Weit geringer als bei diesen Philosophen ist die Ausbeute in Betreff unserer Frage bei den Musikern. So ist es z. B. wirklich deprimirend, wenn man in den gesammelten Schriften von Robert Schumann I. pag. 308 unter der Ueberschrift: Das Komische in der Musik weiter nichts findet, als jedesmal ohne Begründung und oft auch ohne Grund aufgeführte Beispiele aus Beethoven'schen Symphonieen mit beigefügten, hoffentlich aber doch nichts beweisen sollenden Anekdoten, wie z. B. die folgende, daß in der 8. Symphonie die Baßfigur



ein ganzes Orchester zum Lachen gebracht habe, indem dasselbe aus dieser Figur den Namen seines beliebten Mitgliedes Belke herauszuhören glaubte.

Einen Versuch, die Frage gründlicher zu lösen, finden wir hingegen in der Aesthetik der Tonkunst von F. Hand. Von der Voraussetzung aus, daß die Musik Gefühle darstelle, das Komische in dem ironischen Widerspiel der Natur wider die Freiheit erscheine (Vergl. die Definition des Komischen von Stephan Schütze), ergiebt sich ihm die Folgerung, daß „unmittelbare Zeichnung des Komischen durch Musik unmöglich", daß „keine Tonfigur an sich komisch" und nirgends eine komische Melodie nachzuweisen

sei. Siehe Hand a. a. O. I. pag. 399. Wohl aber, heißt es nun des Weiteren, könne die Musik in bedingter Weise (mittelbar) zu einer komischen Darstellung mitwirken, indem sie entweder als Einleitung zu einer komischen Handlung dienen oder verbunden mit Gesang und theatralischer Darstellung die Heiterkeit des Gemüths, die durch Auffassung eines Komischen erwächst, auf charakteristische Weise darstellen könne: Die Töne seien im ersten Falle nur als allegorische Zeichen zu betrachten, welche nur der mit denselben Vertraute vermittelst einer dazwischen tretenden Reflexion zu erklären vermöge. Im zweiten Falle könne die Musik, indem sie Wort und Mimik zur Stütze nehme, auch dem nicht streng (doch vielmehr nur dem nicht streng) auffassenden Hörer komisch werden. Darin, daß die Musik auf dem Gebiete des Komischen nichts weiter vermöge, als die mit komischer Darstellung und dergl. verbundene Heiterkeit des Gemüths auszudrücken, ist gewiß das Richtige angedeutet und hier knüpft auch Vischer in seiner Aesthetik an. Er läßt zwar beim Komischen im Vordergrunde den Verstand betheiligt sein (Siehe Vischer a. a. O. I. pag. 392), will in Folge davon denn auch das Komische im eigentlichen Sinne, da es sowohl den wachen, sicheren Geist voraussetze, der das dunkle Gefühl hinter sich hat, als auch ein fixirtes Häßliche fordere, dessen entfernten Schein die Musik ihrer ätherischen Natur nach nicht einmal dulden könne, von der Tonkunst ausschließen, findet aber doch, daß die Sache auch eine andere Seite habe; nämlich sofern der komische Vorgang so recht im engsten Sinne des Wortes eine Bewegung und das Subjektive an diesem Vorgange ganz Stimmung sei, habe es doch auch seinen Ort in der Musik, welche eben diese bloße Stimmungsseite, d. h. das Subjektive am Subjektiven des Komischen auszudrücken vermöge.

Ueberblicken wir mit Umgehung solcher Ansichten, welche in der Musik nicht nur hören, sondern auch alles Mögliche sehen wollen, die eben angeführten Bemerkungen, so finden wir, daß sich die Gründe, welche für die Hinausweisung des Komischen aus der Musik, resp. seiner Beschränkung innerhalb derselben, geltend gemacht werden, der Mehrzahl nach auf einen Hauptgrund zurückführen lassen: Das Komische fordere klares Bewußtsein, der Musik aber fehle dieses, deshalb könne sie nicht komisch sein. Unter klarem Bewußtsein ist doch wohl die im begrifflichen Denken fixirte Bedeutung zu verstehen. Die Berechtigung dieses Grundes liegt in der Voraussetzung, daß einerseits die Musik keine Bedeutung habe, andererseits bei allem und jedem Komischen das dasselbe zum ästhetischen Objekt Erhebende nicht in der Form, sondern nur in der Bedeutung liegt. Ist aber dieser Grund nur unter der letzten Doppelvoraussetzung gerechtfertigt, so erreicht er auch in seinen Wirkungen nicht nur das Gebiet der Musik, sondern dasjenige aller Künste, bei denen der Inhalt nicht in einem begrifflich zu fixirenden Gedanken aufgeht, d. h. er muß auf alle Künste angewendet werden, mit Ausnahme der Poesie, welche allein zum Inhalte Gedanken hat. Diese Consequenz zieht aber nur Zimmermann. Nach ihm hat es die Musik nur mit Tonvorstellungen, die Malerei nur mit Farbenvorstellungen u. s. w. zu thun. Beruht nun jedes Komische auf einem Mißverständniß, so ist es von den oben genannten und allen Künsten ausgeschlossen, ausgenommen von der Kunst der „Gedankenvorstellungen", d. h. der Poesie. Obschon nun Hand im Komischen etwas anderes sieht, als

Mißverständniß und in der Musik etwas anderes als bloße Tonverhältnisse, ist es doch der oben angeführte Grund, der ihn bewegt, unter Nichtberücksichtigung der anderen Künste das Komische aus der Musik auszuschließen. Denn auf eine Ausschließung laufen die Vermittlungsversuche bei Hand doch hinaus. Auch zugegeben, daß es mit den angegebenen Vermittlungen, nämlich erstens dem die musikalischen Formen zu allegorischen Zeichen herabsetzenden Gedanken und zweitens der sprachlich-mimischen Darstellung, welcher die Musik zur Begleitung dient, seine Richtigkeit hat, so ist doch, (vorausgesetzt, daß ersteres überhaupt statthaft sei), das so in die Musik eingeführte Komische selbst nichts Musikalisches, sondern ein in die Musik eingeführtes poetisches Element. (Vergl. auch Vischer a. a O. III. Heft 4. pag. 835). Anders verhält sich die Sache allerdings bei Vischer. Während er einerseits das Komische durch den eigenthümlichen Charakter der Musik nicht ausgeschlossen, sondern nur beschränkt sein lassen will, macht er andrerseits zwar auch jenen Grund für diese Beschränkung geltend, aber nur in Verbindung mit einem zweiten, in dem eigenthümlichen Wesen der Musik tiefwurzelnden, der Unfähigkeit derselben, das „fixirte" Häßliche, wie es der komische Vorgang verlangt, darzustellen. Durch diese Verbindung gewinnt jener Grund, der gewiß ein richtiges Moment enthält, worauf schon die Allgemeinheit der Geltendmachung desselben hinweist, sowohl seine rechte Bedeutung, als seine Begrenzung. Vischer's Darstellung enthält in so fern die Andeutung des Richtigen. Während aber einerseits bei ihm das Verhältniß des Bewußtseinsmangels beim musikalischen Inhalt zu dem Wesen der Musik, resp. zu der von Vischer behaupteten Unmöglichkeit des Häßlichen in dieser Kunst keineswegs mit genügender Klarheit dargelegt wird, ist andrerseits nicht abzusehen, wie überhaupt noch von einem Komischen in der dem Verstande gänzlich abholden Musik die Rede sein könne, sobald einmal, wie es von Vischer geschieht, die Behauptung aufgestellt wird, daß das beim Komischen in Wirksamkeit tretende Seelenvermögen der in der Anschauung thätige Verstand sei (Vischer, Aesth. I. pag. 391 f.). Es kann nicht genügen, wenn hier eine der Musik eigenthümliche „Amphibolie" constatirt wird. Ist einmal angenommen, daß die Musik zum Inhalte nur die Stimmung habe, so ist von vornherein klar, daß dasjenige des Komischen, welches die Musik auszudrücken vermöge, immer nur das Stimmungsmäßige an demselben, d. h. das Komische der Stimmung sei, und es früge sich dann nur, ob es ein solches Komische der Stimmung giebt oder nicht. Im letzteren Falle wäre dann ganz unbeschränkt die Behauptung aufzustellen, daß die Musik des Komischen unfähig sei, im ersteren Falle wäre sie desselben, wenn auch in beschränktem Maße, fähig zu erachten. Dann aber erwiese sich zugleich jene obige Behauptung von dem in der Anschauung thätigen Verstand als unrichtig, weil nicht für das Ganze des Komischen zutreffend. Dies giebt auch Vischer selber nachträglich zu, indem er a. a. O. III. Heft 4. pag. 835 das Burleske als das wesentlich anschaulich Komische im engeren Sinn des Wortes bezeichnet. Dies gilt von dem zu zweit angeführten Mangel in der Vischer'schen Darstellung. In Bezug auf den zuerst angeführten ist geltend zu machen, daß Mangel an Bewußtsein und Unfähigkeit, das Häßliche auszudrücken, nicht etwa in dem Verhältniß von Grund und Folge zu einander steht, sondern nur zwei nach verschiedener Richtung hingezogene Folgerungen aus einem

Grunde, dem eigenthümlichen Wesen der Musik sind. Ich habe oben gezeigt, daß der komische Widerspruch allerdings ein Häßliches voraussetzt. Es würde sich nun zunächst fragen, wiefern die Musik das künstlerisch Häßliche auszudrücken ihrem Wesen nach im Stande sei; ich muß daher auf die zu zweit gezogene Folgerung, welche allerdings mit der ersten eng zusammenhängt, näher eingehen. Würde sich nun auch herausstellen, daß diese Folgerung wirklich in ihrem ganzen Umfange begründet sei, so wäre doch immer noch zu fragen, ob, wenn nicht das ganze Komische in dem komischen Widerspruch, wie er oben dargestellt worden ist, aufgehe, es nicht eine Art des Komischen gebe, in welcher solch ein Widerspruch, ein „lapsus", gar nicht zum Vorschein käme, also auch das Häßliche in jenem Sinne keine Stelle mehr hätte. Zunächst ist die Aufgabe, die Berechtigung des Häßlichen in der Musik zu erörtern.

§ 5. Das Häßliche in der Musik.

Schon in § 3 ist auf die nothwendige „Aufhebung" desjenigen Häßlichen, welches künstlerisch sein soll und auf die doppelte Art desselben, die objektive und die subjektive, hingewiesen worden. Das erstere, objektiv aufzuhebende Häßliche ist in der Musik nicht nur möglich, sondern, wie in jeder andern Kunst, wenigstens auf den höheren Stufen der Ausbildung schlechthin nothwendig. Schon die geschichtliche Entwickelung der Musik liefert für diese Nothwendigkeit den deutlichsten Beweis. Die Vervollkommnung der Tonkunst ist durchaus parallel mit der allmählig werdenden richtigen Erkenntniß und künstlerischen Anwendung der Dissonanz; wo sie in der Kunst auftritt, ist allemal ein Häßliches, aber ein aufgehobenes, vorhanden. Schon in der Auffassung mehrerer, zu gleicher Zeit klingender Töne als eines in sich geschlossenen Zusammenklangs ist die Aufhebung eines Häßlichen mitgesetzt. So lange man diesen Zusammenklang als Einheit, d. h. so lange man das Wesen des Accords noch nicht erfaßt hatte, so lange war diese Aufhebung unmöglich. Während nun diese Auffassung mehrerer Töne als eines Accords erwachte und sich in immer größerem Maße Bahn brach, konnte man, je nach dem Maße, in welchem dieses geschehen war, noch darüber streiten, ob Terz, Quart, Sext u. s. w. Consonanzen oder Dissonanzen seien, vollkommene oder unvollkommene Consonanzen resp. Dissonanzen[1]). Die Praxis ging auch hier der Theorie voran, Beweis: der Streit über die Quarte, welchen noch der Anfang unseres Jahrhunderts erlebt hat. Hätte Gottfried Weber dies beachtet, so hätte er nicht eine so unfruchtbare Opposition gegen die Unterscheidung von Consonanz und Dissonanz gemacht, aus dem Grunde, daß ja dasselbe Intervall das eine Mal gut, das andere Mal schlecht klinge, eine Grenze zwischen dissonirenden und consonirenden Tönen ist durch die Forschungen von Helmholtz jetzt doch festgestellt worden. Diese Grenze gilt aber nur von zugleich klingenden Tönen überhaupt, nicht von solchen, deren Zugleich-

[1]) Jeder Musiklehrer wird mit jedem Anfänger, der nicht von frühester Jugend an viel Musik zu hören in der Lage war, diese geschichtliche Entwickelung im Kleinen durchleben. Der Anfänger wird unerwartet Vieles als übelklingend empfinden, weil er jene Aufhebung im Accord noch nicht vollziehen kann.

klingen als Gesammtklang, als Accord aufgefaßt wird. Im Accord ist Dissoniren und Consoniren nicht mehr dasselbe als gut und übel klingen. Denn hier wird das Uebelklingende der Dissonanz, das Häßliche, aufgehoben. Diese erste Stufe der objektiven Aufhebung des Häßlichen bildet das Wesentliche in der musikalischen Entwickelung des Mittelalters: es ist die Anwendung der Dissonanz[2]). Dieser ersten Stufe der objektiven Aufhebung des Häßlichen folgt dann die zweite; auch der einzelne Accord, als alleinstehend aufgefaßt, kann häßlich sein und diese Häßlichkeit wird dann aufgehoben durch den Zusammenhang des an sich häßlichen Accords (durch „Vorbereitung“ und „Auflösung“), mit dem Vorangehenden und Nachfolgenden. Wie diese Aufhebung zu bewerkstelligen sei, hat die Harmonie- und Modulationslehre zu zeigen. Hier genügt es zu bemerken, daß erst mit dieser Einführung der Dissonanz und des dissonirenden Accords die Musik des Charakteristischen und somit des Kunstwerks im vollen Sinne des Worts fähig wurde. Wie verhält es sich nun mit der zweiten Aufhebung des Häßlichen im Subjekt? Wir haben oben als Inhalt der Musik die Idee in ihrem Werden erkannt und gesehen, daß, wie wir das Werden nur unmittelbar selbst erleben können, so auch das Werden der Idee nur auf die Weise von einer Kunst zu ihrem Inhalt gemacht werden kann, daß sie die Lebensbewegung, d. h. die Stimmung, ideal gestaltet. Die Stimmung bleibt immer dem unmittelbaren Selbstbewußtsein (im Sinne von Selbstgefühl) angehörig, ja sie ist mit demselben identisch. Sobald wir daher über sie reflektiren, müssen wir sie begrifflich fixiren, zum Objekt des Denkens machen, d. h. sie in's objektive Bewußtsein übertragen, dann aber ist sie nicht mehr sie selbst. Das ist der Grund, warum in der Musik Inhalt und Form so eng zusammenhängen, daß sie nicht getrennt werden können. Auf der einen Seite folgt hieraus der oben berührte Mangel des wachen Bewußtseins in der Musik, auf der anderen die Unmöglichkeit der künstlerischen Darstellung des fixirten Häßlichen; denn zu dieser bildet die Möglichkeit einer Trennung die nothwendige Voraussetzung.

§ 6. Unmöglichkeit der Darstellung eines komischen Vorganges (Widerspruchs) in reiner Musik.

Die künstlerische Darstellung des subjektiv aufzuhebenden Häßlichen ist nun, wie schon gezeigt worden, wiederum der Darstellung *desjenigen* Komischen, dessen Wesen oben erörtert worden ist, und welches *im komischen Widerspruch* sich äußert, unentbehrlich. Dieses Komischen ist daher die Musik durchaus unfähig. Bischer hätte diese Consequenz ziehen sollen, statt bei dem amphibolischen Charakter der Musik sich zu beruhigen. Er wäre dann nicht dazu verleitet worden, in blos contrastirenden Tonverbindungen im Widerspruch mit seiner eigenen Theorie ein Komisches erkennen zu wollen; denn nicht der Contrast der Form, also hier der Tonform, an sich ist es, welcher einen komischen Eindruck machen kann. Dieser Contrast an sich kann immer blos das Charakteristische hervorbringen.

---

[2]) Man kann die erstmalige Anwendung der Dissonanz mit dem Mythus vom Sündenfalle vergleichen, sofern in beiden eine scheinbare Wendung zum Schlechten (Häßlichen) den Weg zum Heile (zur Schönheit) bahnt.

Komisch in dem Sinne des komischen Widerspruchs ist dagegen nur der unter Umständen durch solchen Contrast bezeichnete Widerspruch zwischen Idee und Bild (nach der Vischer'schen Terminologie). Bloße Tonformen, die sich in Gegensätzen bewegen, bloße Sprünge von einem Ton zum andern vermögen ebenso wenig den komischen Contrast hervorzurufen, als eine gebrochene, oder merkwürdig verschnörkelte Linie je komisch wirken kann, so lange nicht ein idealer Gehalt vorhanden ist, und zwar der Art, daß derselbe als solcher, abgesehen von seiner Erscheinung, im Bewußtsein begrifflich fixirt wird. Hand hat deshalb darin ganz recht, wenn er als die Bedingung dieses Komischen in der Musik eine den Tönen unterzulegende, an sich selbst außermusikalische Bedeutung fordert, aber er hat Unrecht, dieses poetisch Komische überhaupt noch als ein musikalisch Komisches hinzustellen. Dieses mit Musik verbundene poetisch Komische ist sehr häufig in der Vokal-Musik und in der sogenannten dramatischen Musik, wobei denn das Häßliche um so mehr als selbstständig auftreten wird, je mehr das Poetische überwiegt. Das Komische dieser Gattung aber auch in die reine Musik einführen, wie es theoretisch besonders durch Marx, praktisch besonders durch Berlioz und Liszt [3]) geschehen ist, das heißt entweder auch in die reine Musik wiederum die Poesie hineinschmuggeln, was dem Begriff der reinen Musik widerspricht, oder aber, da die subjektive Aufhebung des Häßlichen in der Musik unmöglich ist, ein Häßliches als solches im Kunstwerk belassen, was dem Begriff der Kunst widerspricht.

§ 7.

Mit diesem Ergebniß stimmt nun auch die Erfahrung überein, daß thatsächlich reine Musik nie jenen Ausbruch des Lachens herbeiführt, welcher der durch den komischen Widerspruch hervorgerufenen Bewegung entspricht, sondern höchstens ein leichtes Lächeln, bei welchem es sich wieder frage, wie weit dasselbe der Musik selbst, wie weit entweder (was bei Laien leicht eintritt) anderweitigen, mit den musikalischen sich verknüpfenden Vorstellungen [4]) oder auch (was bei gelehrten Musikern häufig der Fall sein mag) derartigen melodischen und harmonischen Wendungen, solchen Rhythmisirungen, einer derartigen Anwendung der Instrumente, wie sie mit den hergebrachten Regeln und Gesetzen im Widerspruch stehen, verdankt wird. Besonders in letzterem Falle ist leicht der Schein vorhanden, als hätten wir ein Lächeln über rein Musikalisches, in Wahrheit aber wird sich jedesmal zeigen lassen, wie dasselbe immer von der Musik fremden Faktoren bedingt ist, am öfte-

---

[3]) Bei Marx ist dies die direkte Folge seiner ästhetischen Grundanschauung, wie sie z. B. Compositionslehre I. 16 ausgesprochen ist: Daß das Urtheil, ob eine Tonfolge, Harmonie u. s. f. richtig sei oder falsch) nur aus einer Prüfung der Verhältnisse (aber nach Marx nicht der musikalischen), aus einer Untersuchung: was dieser Tongestalt besage oder enthalte, und was der Idee (bei Marx nie im spezifisch musikalischen Sinne) dieses Kunstwerks gemäß sei, hervorgehen könne. Bei Liszt erinnere ich vor Allem an die Faust-Symphonie, deren letzter Satz vom poetischen Standpunkte aus gewürdigt werden muß, vom musikalischen aus aber durchweg als Unmusik zu bezeichnen ist.

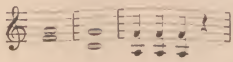
[4]) Um so auffallender ist es, daß Vischer gerade da, wo er die der Musik zugängliche Seite des Komischen, das Stimmungsmäßige bespricht, der das Subjekt überwältigenden „physiologischen Schütterung" erwähnt.

sten wohl von der Freude, die es dem Kundigen verursacht, der grauen Theorie von der lebendigen Praxis einen Streich spielen zu sehen, welches Lachen, da es zeitlich immer mit überraschenden Wendungen, Sprüngen zusammenfällt, mit einer direkt von diesen reinen Tonverhältnissen hervorgerufenen Wirkung allerdings leicht verwechselt werden kann, bei genauerer Prüfung aber immer als ein durch ganz andere Momente bedingtes und von jenem ganz verschiedenartiges erkannt werden wird. Ich will diese Prüfung unternehmen an einigen Tonstücken, welche laut ihres Titels oder ihres Textes einen solchen komischen Vorgang darzustellen den Anschein haben. Es wird sich ergeben, daß die komische Wirkung, die sie erzielen, in keinem Falle eine spezifisch musikalische ist. Stücke der letzten Art giebt es in großer Zahl. Schon lange vor Entstehung der komischen Oper suchte man in dergleichen Tonstücken Erheiterung. Hierher gehören schon die Melodien und Texte, welche komisch auftretenden Personen in den mittelalterlichen, geistlichen Schauspielen in den Mund gelegt wurden, besonders aber auch die Benutzung der damals beliebten Art, verschiedene Lieder künstlich zusammenzufügen zu komischen Effekten (Vergl. Ambros, Geschichte der Musik III [159]).

Durch die Entstehung der komischen Oper wuchs die Zahl derartiger Stücke in's Unermeßliche. Ich greife als Beispiel nur eines heraus, welches in der theatralischen Darstellung gewiß seine Wirkung der feinsten Komik nie verfehlen wird: das Ständchen aus Don Juan. Nehmen wir aber Text und mimische Darstellung und auch jeden Gedanken an diese Zuthaten weg, was bleibt dann übrig? Eine schöne Melodie, als Ausdruck einer leise erregten, zum Theil (im zweiten Abschnitt, wo nach Moll moduliert wird) auch gedrückten Gemüthsbewegung, aber ohne jedes Merkmal einer komischen Wendung oder gar ironischen Behandlung, welche Merkmale des musikalisch Komischen man doch erst nachweisen müßte, ehe man von Komik, Ironie und dergl. in der Musik redet (Brendel will freilich Mozart überhaupt als Vertreter der „Ironie" betrachtet wissen!). Die Serenade selbst ist übrigens viele Male als Phantasie und dergl. für Klavier und andere Instrumente bearbeitet worden, aber keiner der Bearbeiter hat es sich meines Wissens wenigstens einfallen lassen, dieselbe komisch aufzufassen und demgemäß auszuführen, und sie haben wohl daran gethan[5]). Nicht so leicht ist allerdings der Beweis in anderen Tonstücken, besonders in solchen der ersten Art, zu führen. Ich wähle ein solches Beispiel ohne Text von demselben Meister, da dieser anerkanntermaßen im vollsten und ausschließlichsten Sinne Musiker war (Vergl. die bekannten Worte über ihn: „er war Musik, was er anrührte, wurde Musik"). Das bedeutendste Werk reiner Instrumental-Musik dieser Art von ihm ist der unter dem Titel des komischen Bauern-Sextetts bekannte „musikalische Spaß". Nehmen wir an, der Titel wäre uns unbekannt, ohne jede Spur mimischer Darstellung ausgeführt, würde es auch dann noch eine komische Wirkung hervorbringen? Diese Frage ist nicht unbedingt zu verneinen. Die Bedingung zu einem komischen Effekt auch ohne Hülfe jener Zuthaten ist auf Seiten der Zuhörer die Kennerschaft. Der Kenner lacht allerdings,

[5]) Ganz ebenso lautet Jahn's Urtheil in Betreff der Canons von Mozart, deren Text größtentheils komischer Art ist. Siehe Jahn: Mozart III. pag. 336.

wenn er eine so edle Faktur, wie die der Sonate oder gar der Fuge doch als Hülle eines so hohlen, gewöhnlichen Inhalts erkennt; er lacht, wenn er die Anläufe zu einer gewissen, selbst mit Kunstfertigkeit verbundenen Feinheit, wie sie jene Faktur von vornherein erwarten läßt, jedesmal in die gewöhnlichsten Formeln unter der Hand umgesetzt sieht. Er lacht ferner, wenn ihm, wie z. B. in der Hornparthie des zweiten Satzes, die jämmerlichsten Mißklänge alle ihm je vorgekommenen, verunglückten Passagen der Art auf's deutlichste in Erinnerung rufen. Er lacht, wenn jeden Augenblick das Ganze aus dem Leime zu gehen droht, durch eine überraschende Wendung aber und ohne, wenigstens in flagranter Weise, die theoretischen Regeln zu verletzen, sich doch Alles wieder einheitlich zusammenfügt. Er lacht auch, wenn er Instrumente, nachdem sie lange genug in naturgemäßer, aber ebenso gewöhnlicher Weise fortgemacht haben, nun auf einmal einen höheren Aufschwung nehmen, aber jetzt eben so naturwidrig sich aufführen hört, wenn z. B. die Hörner an Stelle der dem Charakter des Instruments zwar entsprechenden aber gemein gewordenen Gänge, wie z. B. dieses:

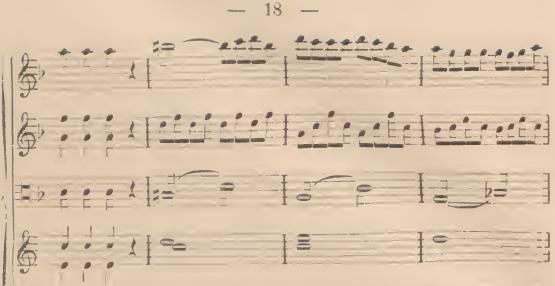


(Satz I Takt 13—15 und an vielen andern Stellen) auf einmal einen Triller, ja zuletzt sogar mit der furchtbarsten Anstrengung in der Octave, zu schlagen anfangen. Der Kenner der Musikgeschichte lacht überdies noch, wenn er zugleich in allen diesen Fällen und in noch andern, wie z. B. in der großen Cadenz mit der Pause vor dem Schlußtriller, eine nicht übelgeglückte Persiflage entdeckt[6]). Man sieht, der komische Effekt ist noch mannigfaltig genug. Hätten wir sonach dennoch hier komische Musik? Man erinnere sich der Bedingung, welche aufgestellt werden mußte. Diese Bedingung war: Der Kenner d. h. der über Musik etwas Wissende; und auf einem Wissen über Musik, nicht aber auf der Musik, beruht der komische Effekt. Der Grund des Komischen ist hier überall das widerspruchsvolle Verhältniß, in welches das Wissen über Musik zu den angeschauten, musikalischen Formen tritt. Daß nur unter dieser Bedingung ein komischer Effekt herbeigeführt werden könne, ist nun dadurch zu erweisen, daß gezeigt wird, wie nur durch Zuhülfenahme einer solchen Bedingung das Komische jedesmal erklärt werden könne.

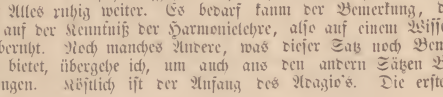
Daß auch die feinste äußere Form die Gemeinheit des Inhalts schließlich nicht verhüllen kann, dieser Gedanke tritt uns auf sinnliche Weise entgegen in dem jedesmal plötzlich angeschauten Widerspruch zwischen den rohen Tonbildungen und der feinen, mit allen Kunstmitteln ausgestatteten äußeren Form. Weil ich diese Tonformen in dieser Faktur erscheinen sehe, schiebe ich ihnen die Absicht unter, selbst auch, wie diese Faktur, fein und edel, fein zu wollen, in welcher Unterstellung ich noch immer bestärkt

[6]) Otto Jahn a. a. O. III. pag. 340 macht dieses zur Hauptsache. Er sieht in dem Stück eine Verspottung sowohl der ungeschickten Spieler, als der ungeschickten Componisten. Es wird wohl auch hiermit, wenn Titel und mimische Darstellung in Betracht kommen, seine Richtigkeit haben. Die Hauptsache bleibt, daß auch nach dieser Ansicht das komische Element nicht eigentlich ein musikalisches ist.

werde durch den wirklich der äußeren Form ganz entsprechend zu sein scheinenden ersten Anlauf, so lange bis dann plötzlich der Umschlag kommt, die ganze Feinheit als innere Rohheit und Gemeinheit sich offenbart. Dieser plötzliche Zusammenstoß äußerer Feinheit und innerer Rohheit auf der einen Seite, und dies Zugleichgegebensein der zwei Gefühle, des Unangenehmen (bewirkt durch die Anschauung des Häßlichen selbst) und des Angenehmen (bewirkt durch die Uebereinstimmung der durch die Tonanschauung in mir erregten Vorstellung mit der in mir liegenden idealen Norm, daß jede äußere Form einen entsprechenden Inhalt fordert) ist es, welcher die komische Bewegung hervorruft, oder mit anderen Worten, das Häßliche wird aufgehoben durch die im Subjekt wachgerufene Idee von der nothwendig geforderten Angemessenheit von Inhalt und Form. Diese Idee ist aber, wie auf der Hand liegt, keine musikalische, sondern in diesem Falle nur mittelbar durch Musik veranlaßt, nämlich durch ein Wissen über Musik, weßhalb nur der Kenner hier etwas Lächerliches findet, während der Laie in alle Wege nur Häßliches vernehmen wird. Da diese Erklärung vollständig genügt, eine andere ohne außermusikalische Prämissen nicht möglich erscheint, so wäre für diesen Fall das oben Geforderte geleistet. Ebenso verhält es sich mit den Mißklängen, von denen oben die Rede war. Auch sie wird nur der lächerlich finden, der mit der Ahnung von der Absicht des Componisten die Kenntniß der der Natur des jeweiligen Instrumentes gemäßen Art der Disharmonie verbindet. Denn nur vermittelst dieser Kenntniß kann in uns die Idee möglicherweise wachgerufen werden, durch welche das Häßliche sich zum Komischen aufhebt; und so lange ich nicht auf irgend welchem Wege, sei es denn der praktischen Erfahrung, sei es denn der Theorie, mir die Kenntniß der eigenthümlichen Natur der Instrumente erworben habe, werde ich auch einen Triller auf dem Waldhorn nur häßlich finden können, denn nur vermittelst dieser Kenntniß kann in diesem Falle die Idee lebendig werden von dem einem jeden Dinge durch seine eigenthümliche Beschaffenheit angewiesenen, naturgemäßen Kreise seiner Wirksamkeit, den es ungestraft nicht überschreiten darf. Nur durch eine solche Idee, die ebenso wenig, als die oben erforderte, eine musikalische ist, kann das Häßliche zum Komischen aufgehoben werden. Noch sei jedoch bemerkt, daß der komische Effekt fast nie ein einfacher ist und so wird auch hier zu den eben angeführten Momenten noch dieses oder jenes hinzukommen können, so z. B. Unwissenheit des Titels vorausgesetzt, im ersten Falle die Persiflage der schlechten Componisten, im zweiten diejenige der schlechten Spieler. Nur so, durch zu Hülfenahme von nicht musikalischen Vorstellungen, die einem Wissen über Musik angehören, sind auch die übrigen, oben bemerkten komischen Effekte zu erklären. Statt in dieser Erklärung schon Gesagtes zu wiederholen, ziehe ich vor, einige, von besonderer komischer Wirkung begleitete Einzelheiten des Sextetts näher in's Auge zu fassen, und zwar, woran ich noch einmal erinnern will, nur solche, welche, auch abgesehen von der Kenntniß des Titels und der Absicht des Componisten, lächerlich wirken können. Ich rechne darunter gleich im ersten Satze den ersten Abschnitt des zweiten Satzes der ersten Periode:



Beim Schluß des Vordersatzes stehen wir in f, man erwartet im Nachsatz die Oberdominanten (oder auch Unterdominanten-) Harmonie und daher b im Diskant und im Alt; statt dessen hören wir ein h. Man kann nicht sagen, daß dieses h an sich schon etwas Lächerliches sei. Wodurch wird die Stelle nun lächerlich? Daß h ertönt, während wir b erwarten, macht den Eindruck eines falschen Spiels; falsch spielen ist aber fürwahr noch nichts Lächerliches. Wodurch nun, da wir die Kenntniß von einer besonderen Absicht nicht voraussetzen dürfen, kommen wir hier vom Häßlichen zum Komischen? Es geschieht dies dadurch, daß in demselben Augenblick, wo wir glauben, es sei Alles falsch, und dadurch unangenehm berührt werden, uns die Einsicht aufgeht: nein, es hat ja Alles seine Richtigkeit*), es geht Alles ruhig weiter. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß das Letztere auf der Kenntniß der Harmonielehre, also auf einem Wissen über Musik beruht. Noch manches Andere, was dieser Satz noch Bemerkenswerthes bietet, übergehe ich, um auch aus den andern Sätzen Beispiele beizubringen. Köstlich ist der Anfang des Adagio's. Die erste Viol. fängt an



Bei dem fis denken wir in D-dur zu sein. Plötzlich setzt der Baß mit c ein, und wir gewinnen den Eindruck, als habe der erste Violinist sich vergriffen. Fast in demselben Augenblick ist aber unser Baß schon anderer Meinung geworden; er will sein c verbessern und geht nach d. Aber siehe, unterdeß hat die Viol. ihren Bock bemerkt, und geht durch f

*) Bei genauerer Untersuchung stellt sich die Stelle übrigens doch als Verstoß heraus; 1. Baß und cor I gehen in Octaven, 2. hat die Viola, zwar nicht gleich d zu spielen, sondern erst h, so fassen wir doch d—h als gebrochenen Accord, so daß Bratsche und Baß den Eindruck einer Quinten-Fortschreitung machen. Würden wir hingegen die Noten als Melodie Fortschreitung ansehen, so hätten wir wieder Octaven-Fortschreitung zwischen Bratsche und 1. Viol. 3. Endlich ist die Auslassung des c in dem a—f a der 2. Viol doch nur eine scheinbare Vermeidung der Quinten.

nach c-dur über. Es ist dasselbe, wie wenn Zweie, die es eilig haben, sich ausweichen wollen, dabei aber jeder jedesmal nach derselben Seite geht. Beides wird lächerlich. Aber wie es hier die Bewegung nicht ist, so ist es dort nicht die Musik, welche diesen Effekt hervorbringt, sondern der durch diese Formen etwa wachgerufene Gedanke von der Nutzlosigkeit, ja Schädlichkeit alles äußerlichen Ausbesserns.

Dem Kenner kann die Stelle überdieß dadurch noch lächerlich werden, daß er bemerkt, wie trotz der, einem Lapsus ähnlich klingenden Note fis doch Alles seine Richtigkeit hat (abgesehen davon, daß die Stelle grade am Anfang steht). Komisch können in diesem Adagio außerdem noch wirken, einmal das fast fortwährende, die sanften, rührenden Melodien geradezu negirende Forte, ferner das liebenswürdig sein wollende, dabei aber in's Läppische verfallende, zweite Thema, besonders in seiner Uebertreibung am Schluß, die virtuosenhaft stets höher, leider einen Ton zu hoch steigende Cadenz, wohl auch endlich die ungeschickte Modulation im Uebergangssatz, wobei überall die Idee, durch welche das Häßliche zum Lächerlichen aufgehoben wird, als eine nicht musikalische ebenso leicht und auf ähnliche Weise nachzuweisen wäre, wie in den vorher angeführten Fällen. Das im Menuetto vorzüglich hervortretende Melisma habe ich schon erwähnt. Im Presto wird außer dem Horn Triller (Siehe oben, und dem humoristisch sein wollenden Uebergangstheile, besonders das fugato, welches der Form nach den Eindruck der Fuge machend, dennoch, da jede Stimme jedesmal schon fertig ist, ehe die andere beginnt, dem Sinne nach den vollständigsten Gegensatz zum Wesen der Fuge bildet, beim Kenner einen komischen Eindruck zu machen nicht verfehlen. Wie in diesen Stellen, so ist auch bei der großen Zahl derjenigen, die, wie z. B. der falsche Schluß [8]) des Preste, das lange Zaudern im Uebergangstheil desselben Satzes vor Eintritt des Hauptthemas, das fortwährende Hängenbleiben auf dem Quartsexten-Accord von e-moll, die fast in allen Theilen vorkommenden mehrmaligen Repetitionen der fast stereotypen Figuren beim Moduliren, nur komisch werden können durch zu Hülfenahme des im Titel angedeuteten Gedankens, von einem Musikalisch-komischen natürlich nicht die Rede. Ich glaube, daß diese Beispiele genügen, um zu zeigen, wie bei jeder sogenannten komischen Musik, d. h. solcher Musik, die einen komischen Vorgang darstellen will, der komische Effekt nicht sowohl durch die Musik selbst, als durch die an dieselbe vermöge Ideenassociation sich anknüpfenden Gedanken bewirkt wird, so daß im Grunde genommen diese Musik ebenso wenig komisch ist, als jede andere, ebenso wenig komisch, als das sentimentalste Adagio, oder die ernsteste Kirchenmusik.

§ 8.

Ist nun hiernach die Musik, weil sie den komischen Widerspruch darzustellen nicht vermag, auch von dem ganzen Gebiete des Komischen ausgeschlossen? Ich habe oben nachzuweisen gesucht, daß das, als Inhalt, der Musik eigenthümliche Gebiet das der idealisirten Stimmung sei. Es fragt sich nun, ob das, was bisher als komischer Widerspruch oder als komischer Vorgang bezeichnet worden ist, auch wirklich schon das ganze Gebiet des

[8]) Auch so ist dieses schließliche „Aus dem Leime gehen" kein guter Witz, da es unmotivirt nach dem besten, durch nichts gestörten Ensemble eintritt

Komischen umfaßt, d. h. ob es nicht eine dem Komischen entsprechende Stimmung gebe, und worin das Eigenthümliche dieser Stimmung bestehe; sodann, falls diese Vorfrage zu bejahen wäre, würde es sich darum handeln, ob diese Stimmung auch von der Art wäre, daß sie der Musik eignete, welche Frage dann wieder in folgende zwei zerfiele, ob es für diese Art der Stimmung überhaupt einen andern, künstlerischen Ausdruck gebe, als den bisher in Betracht gezogenen komischen Widerspruch und sodann, ob nicht diese komische Stimmung (ich bediene mich dieses Ausdrucks blos vorläufig) schon an sich der musikalischen Darstellung dieselben unüberwindbaren Schwierigkeiten in den Weg lege, wie sie oben beim komischen Vorgang nachgewiesen worden sind. Erst nachdem diese Fragen, jene verneinend, diese bejahend beantwortet sind, können wir zum zweiten Theile fortschreiten. Vor Allem aber ist der der Musik eigenthümliche Inhalt noch näher zu betrachten.

§ 9. Die Stimmung als Inhalt der Musik.

Was unter Stimmung zu verstehen sei, ist schon oben auseinandergesetzt, das unmittelbare Selbstbewußtsein als Selbstgefühl, d. h. das unmittelbare Selbstbewußtsein mit der Bestimmtheit von Wohl oder Wehe. Dieser Satz soll hier nicht begründet, sondern nur kurz erläutert werden. Alle Empfindungen, Anschauungen, Gesammtvorstellungen können aus dem gegenständlichen Bewußtsein in Selbstbewußtsein nur dadurch übergehen, daß sie uns Lust oder Unlust erwecken. Diese Lust oder Unlust in Begleitung der sie hervorrufenden Empfindung ꝛc. nennen wir Gefühl. Gefühle kann man daher nach den Objekten, die sie verursachen, ebenso viele unterscheiden als es Objekte giebt (Vergl. hierüber: Lotze, Mikrokosmus II. pag. 319). Trennen wir aber nun diese Gefühle von den sie veranlassenden Vorstellungen ab, so ist zugleich ihr Unterscheidungsgrund nicht mehr vorhanden, und es bleibt nur mehr Lust und Unlust, Wohl und Wehe, je nachdem wir uns in unsrer Lebensbethätigung gehemmt oder ungehemmt finden. Dieses Gemeingefühl nennt man Stimmung. Die Stimmung ist der Inhalt des nun telbaren Selbstbewußtseins, ohne welchen dieses nur eine bloße Form ist[1]). Der Mensch kann sich seiner nicht selbst unmittelbar bewußt werden, ohne zugleich sich als gehemmt, oder ungehemmt in seiner Lebensbethätigung, d. h. so oder anders gestimmt zu wissen. Wenn also Lotze (Mikrokosmus I. pag. 281) das Selbstbewußtsein nur für die Andeutung eines Selbstgefühls hält, so ist dem blos noch hinzuzufügen, daß dieses Selbstgefühl wiederum identisch ist mit dem, was man sonst Stimmung nennt. Stimmung in diesem Sinne und zwar idealisirte Stimmung soll nun der Inhalt des musikalischen Kunstwerks sein. Wenn es nun gleich richtig ist (Lotze a. a. O. II. pag. 319), daß jedes specifische Gefühl der Lust nicht nur reiner Genuß überhaupt, sondern der Genuß etwessen, d. h. „unmittelbar die Uebertragung des Werthes, welchen nur dieser bestimmte Fall der Anregung enthält, in diese Sprache der Lustempfänglichkeit" ist, so gilt dies

[1]) Als Inhalt des Selbstbewußtseins ist allerdings zunächst das „Selbst" anzugeben. Allein soll dieses Selbst mehr sein als die bloße Einheit des Bewußtseins überhaupt, so muß ihm ein bestimmter Inhalt zukommen, welcher, da wir in der Sphäre des unmittelbaren Bewußtwerdens stehen, kein andrer sein kann, als reiner Gefühlsinhalt. Siehe Lotze a. a. O. I. pag. 278 ff

doch nicht für das Gemeingefühl, welches wir Stimmung nennen. Es kommt für das Folgende viel darauf an, wenn gezeigt wird, daß die Stimmung die ganze Welt der Objekte zwar in sich trägt, aber nicht mehr so, wie das Einzelgefühl, sondern vollständig umgesetzt in Lust und Unlust, Wohl und Wehe, so daß eine Rückübersetzung unmöglich ist. Während wir die Einzelgefühle allerdings bestimmen nach den uns zugleich in's gegenständliche Bewußtsein fallenden Eigenschaften der sie erregenden Objekte, (welches wir dadurch bekunden, daß wir die Schattirungen derselben als weich, hart ꝛc., d. h. also nach den Eigenschaften der Dinge, wie wir sie empfinden und anschauen, bezeichnen) so ist hier, für die Stimmung im Sinne von Selbstgefühl, eine solche Bestimmung unmöglich, denn hier ist nicht nur das Subjekt, sondern auch das Objekt des Fühlens, also dasjenige, welches nicht nur selbst fühlt, sondern zugleich auch selbst gefühlt wird, immer nur das eigene Ich, ein Etwas, dessen „An sich" ebenso wenig zu erkennen ist, als das aller andern Dinge, dessen Art und Weise des Daseins, dessen Eigenschaft, vermöge deren es mir überhaupt in's Bewußtsein fällt, zunächst nur wiederum das Fühlen von Lust und Unlust ist, kurz ausgedrückt, nur dadurch, daß ich überhaupt fühle, fühle ich mich, oder ich fühle mich nur als fühlend. Wie aber alle Gefühle, so bestimmen wir auch dasjenige, von dem hier die Rede ist, das Selbstgefühl nur nach den in's Bewußtsein kommenden Eigenschaften des gefühlten Objekts. Ist nun diese Eigenschaft in unserem Falle wiederum nur das Fühlen selbst, so läßt sich das Selbstgefühl nur bestimmen nach den Momenten desselben, d. h. nach Lust und Unlust und ihren Mischungen[2]).

Scheint es nun, als würde hiernach der Inhalt der Musik allzu ärmlich werden, als könne all' der Reichthum der Tonwerke in diesen engen Behälter von Lust und Unlust gar nicht hineingezwängt werden, so ist doch nicht zu übersehen, zunächst, daß zu der Gesammtwirkung eines musikalischen Kunstwerks nicht allein der Inhalt, sondern auch die Formverhältnisse und der Klangreiz das Ihrige beitragen, und daß durch das Uebergewicht des einen oder des andern dieser Faktoren schon ein großer Reichthum im Tonleben ermöglicht wird. Aber nicht nur das, sondern auch der Inhalt selbst ist unzähliger Modifikationen fähig; zunächst liegt die Möglichkeit hierzu darin, daß die Momente der Lust oder Unlust in der mannigfaltigsten Weise unter einander abwechseln, sich ablösen und bekämpfen können, ferner darin, daß die Bewegung eine möglichst rasche oder möglichst langsame, und so durch alle Zwischenstufen hindurchgehende ist (Extensität), vor Allem aber in der Möglichkeit der bis in's Unendliche gehenden Verschiedenheit der Intensität der Gefühlsbewegungen, welche darin liegt, daß das Ich, dessen Selbstgefühl ja ausgedrückt werden soll, mehr ist als die bloße Form des Selbstbewußtseins, sondern vielmehr ein solches, welches Alles, was es je erlebt, gethan, gelitten hat, dieses Alles freilich umgesetzt in reines Fühlen

---

[2]) Hiermit wäre zugleich nochmals nachgewiesen, daß die reine Musik unfähig ist, ihrem Gefühlsinhalte die spezifische Färbung durch äußere Objekte zu geben, d. h. daß sie bloß reine Gefühle oder Stimmungen zum Inhalte hat. In dieser Reinheit liegt zwar einerseits die Schranke der reinen Musik, wie das Vischer, Wagner, Gervinus hervorheben, andrerseits aber auch ihr eigenthümlicher Vorzug, welchen Dichter wie Jean Paul (s. u. A. Flegeljahre I. pag. 101 und 104, II. pag. 74) und Novalis (siehe Ww. hrsg. von Tieck und Schlegel II. pag. 175 und 177), und Gelehrte wie Krüger (s. System der Tonkunst pag. 30 und 270) und Weiße (s. Vorlesungen über Aesthetik pag. 86 und Aesthetik II. pag. 55 und 57) wohl zu würdigen wußten.

und deshalb auch nur nachzufühlen, nicht durch Worte auszusprechen, in sich einschließt. Ein fernerer Grund der inneren Verschiedenheit würde nun darin liegen, wenn, im Unterschiede von den Einzelgefühlen, in der Stimmung Lust und Unlust nicht allein untereinander abwechseln, sondern in einander übergehen, sich durchdringen, zur Einheit vermischen können. Dieser Punkt kommt im Folgenden zur Sprache.

§ 10. Die dem Komischen entsprechende Stimmung.

Die Stimmung der Lust ist gefördertes, die der Unlust gehemmtes Lebensgefühl, erstere als gehobene, letztere als gedrückte Stimmung zu bezeichnen. Diese Stimmungen sind, wie die Einzelgefühle, darin von den Vorstellungen verschieden, daß sie, als dem unmittelbaren Selbstbewußtsein angehörig, nicht neben einander fortbestehen können, ohne die Einheit des letzteren zu zerstören. Während nun aber die Einzelgefühle andrerseits, wegen ihrer Verknüpfung mit dem gegenständlichen Bewußtsein, mit den diesem angehörigen Vorstellungen die Unmöglichkeit einer Vermischung bis zur Einheit theilen, sind die Stimmungen darin von beiden unterschieden, daß ihnen, als welche bloßes Selbstgefühl sind, diese Fähigkeit im vollsten Maße zukommt.

Wurde nun oben gefragt, ob es eine dem Komischen entsprechende Stimmung giebt, so war diese Frage nicht so zu verstehen, als handele es sich darum, ob überhaupt auch etwas Stimmungsmäßiges dem Komischen zu Grunde liege, oder wenigstens eigen sei, (dieses ist selbstverständlich) sondern vielmehr in dem Sinne, ob das dem Komischen zukommende Stimmungsmäßige, entweder blos in Lust, oder Unlust, oder in einem Wechsel beider bestehe, oder aber ob dies ein von jenen specifisch Unterschiedenes, Eigenthümliches sei.

Nach dem im vorigen Absatz Dargelegten ist nun zunächst wenigstens die Möglichkeit gegeben, diese Frage mit ja zu beantworten. Weder die gehobene [1]) noch die gedrückte Stimmung werden in einem Witze, einer Posse ihren Ausdruck suchen oder finden können. Da sie ein fixirtes Häßliche fordern, setzen sie beide, sowie sie das Gefühl der Unlust erregen, wenigstens in der Kunst auch ein solches voraus. Ebenso hat aber auch das Moment der Lust im Komischen sein Recht. Eine bloße rasch folgende Abwechselung beider, Lust und Unlust, genügt aber ebenso wenig als blos Lust oder blos Unlust, die dem Komischen entsprechende Stimmung auszumachen. Denn schon der komische Widerspruch selbst kommt nur dadurch zu Stande, daß die beiden Gefühle des Angenehmen und Unangenehmen in einem Punkte zusammentreffen, gleichzeitig entstehen (Pointe). [2]) Freilich können diese beiden Einzelgefühle nicht auch gleichzeitig fortbestehen, da, [3]) ganz ungleich den Vorstellungen, welche dem gegenständlichen Bewußtsein angehören, die Gefühle, wenn zwei verschiedene zugleich bestehen könnten, als dem unmittel-

[1]) Novalis sagt daher nicht mit Unrecht II. pag. 194: im heiteren Leben giebt es keinen Witz. Er zeigt ein gestörtes Gleichgewicht an, er ist die Folge der Zerstörung und zugleich das Mittel der Herstellung.

[2]) Hecker a. a. O. pag. 74. In der Pointe werden die beiden conträren Gefühle gleichzeitig erregt.

[3]) Nicht aber aus dem Grunde, den Hecker anführt.

baren Ich-Bewußtsein angehörig, auch dieses in zwei zertheilen müßten[4]), welches ein Widersinn wäre. In Folge dieser Unmöglichkeit der Vereinigung beider wird denn eben diese Gleichzeitigkeit in einen Wechsel zerbrochen, welchen Hecker ganz gut als beschleunigten Wettstreit der Gefühle bezeichnet[5]). Der im Verlaufe des Komischen sich vollziehende rasche Wechsel der Gefühle darf uns aber darin nicht irre machen, daß das Ganze des komischen Effekts immer wesentlich bedingt ist durch den gleichzeitigen Eintritt; hierdurch aber wird die Annahme unmöglich gemacht, daß die dem Komischen entsprechende Stimmung in einem bloßen Wechsel bestehe. Ist die dem Komischen entsprechende Stimmung weder reine Lust, noch reine Unlust, noch ein Wechsel beider, so erübrigt nur noch die Annahme, daß diese Stimmung eine eigenthümliche, sowohl von Lust, als von Unlust verschiedene sei. Worin besteht nun das Eigenthümliche dieser Stimmung? Im komischen Widerspruch treten zwei Gefühle zugleich ein. Sie können, worauf eben schon hingewiesen worden ist, nicht neben einander fortbestehen, sie können aber auch nicht, weil sie den Stempel des sie erregenden Objekts noch an sich tragen, mit einander sich vermischen. Die entgegengesetzten Stimmungen sind aber, wie so eben gezeigt, ihrem Wesen nach zu einer Vereinigung fähig. Während daher auf jenem Gebiete aus der Unmöglichkeit des gleichzeitigen Fortbestehens der rasche Wechsel und dadurch der komische Contrast sich ergab, folgt hier aus derselben Unmöglichkeit etwas ganz anderes: die Vereinigung beider zu einer dritten selbstständigen Art der Stimmung, welche je nach dem Uebergewicht der Unlust, oder der Lust, sowohl den tragischen als den komischen Widerspruch bedingt. An dieser Stelle kann diese Stimmung nur in letzterer Beziehung in's Auge gefaßt werden.

§ 11. Der Humor.

Diese Stimmung als komische zu bezeichnen könnte zu Mißverständnissen führen. Es wäre dies aber um so weniger angebracht, da wir zur Bezeichnung derselben ein weit passenderes Wort haben. Wenn es auch nicht angeht, den Humor als Drittes neben Posse und Witz zu stellen, wohin ihn Vischer unter der Bezeichnung des absolut Komischen setzt, so kann ich doch noch viel weniger ihn mit Lazarus als eine Weltanschauung neben der materialistischen, idealistischen ꝛc. betrachten[1]). Schon daß Lazarus sich genöthigt fühlt, in seiner Betrachtung des Humors auf das Komische, und Hecker[2]), der ihm folgt, in seinem Buche über das Komische auf den Humor Rücksicht zu nehmen, nicht umhin kann, schon das muß diese Auffassung verdächtig machen. Sie wird aber in sich selbst hinfällig, wenn man, was freilich der Thatsache gegenüber nicht anders möglich ist, neben

---

[4]) Daß die sogen. gemischten Gefühle blos ein rascher Gefühlswechsel sind, lehrt auch Nahlowsky, Gefühlsleben pag. 58.

[5]) Siehe Hecker a. a. O. pag. 81.

[1]) Lazarus, das Leben der Seele, der Humor als psychologisches Phänomen I. ; Lazarus definirt a. a. O. pag. 196 den Humor als eine solche Weltanschauung, welche durch den Gedanken sich an die vernünftige Weltanschauung anschließt, aber zugleich das Endliche und Sinnliche hält und trägt, mit jener frischen und vollen unmittelbare keit der sinnlichen Weltanschauung und zwar durch das Gefühl. Vergl. auch pag. 236.]

[2]) Hecker a. a. O.

dem subjektiven Humor als „einer selbstbewußten humoristischen Persönlichkeit", die absichtlich als solche handelt, einen objektiven Humor anerkennt, bei welchem „nur der Leser und Zuschauer die Absicht und Wirkung des Humors empfindet"; denn eine Weltanschauung als bestimmte Auffassung der Welt, mag sie nun eine gelehrte oder populäre Form haben, mag sie in deutlichen oder undeutlichen Begriffen fixirt sein, kann doch wohl nie dem Begriff der Sache nach ihrem Inhaber unbewußt sein. Nur soviel ist daher zuzugeben, daß allerdings die humoristische Stimmung unter Umständen eine eigenthümlich geformte Weltanschauung im Gefolge haben könne, welche dann mit Recht ebenfalls als eine humoristische zu bezeichnen wäre. Es liegt auch auf der Hand, daß in derjenigen Kunst, deren Form Gedanken sind, die humoristische Stimmung nicht wohl ohne die entsprechende Weltanschauung sich finden wird. Zunächst aber und im eigentlichen Sinne ist unter Humor eine Art der Stimmung zu verstehen; was Lazarus a. a. O. pag. 119 ff. als Eigenthümlichkeiten des Humors in seinem Sinne d. h. als humoristische Weltanschauung aufzählt, daß derselbe Sinn und Gesinnung habe für die sittlichen Ideen, aber keine praktische Energie, daß er Religion des Geistes sei, daß durch die in ihm liegende Nothwendigkeit, den Gegensatz des Höchsten und Niedrigsten auszusprechen, das Komische in ihm entstehe, das entweder schmerzliche oder heitere Lachen, daß er (nicht selbst naiv) Freude am Naiven habe, daß endlich eine gewisse Kleinlichkeit ihm eigen sei, ist zwar, wenn man die Poesie allein im Auge hat, Alles richtig, aber doch viel zu sehr durch die Mithineinziehung der Verhältnisse der objektiven Welt und ihrer Auffassungen specialisirt, als daß es in dieser Bestimmtheit von der blos subjektiven Stimmung allein ableitbar wäre, während es doch andrerseits, so weit es auf bloßem Stimmungsgehalt beruht, der oben geschilderten humoristischen Stimmung wenigstens nicht widerspricht. Die Auffassung des Humors als Stimmung deutet wenigstens in einzelnen Wendungen schon Jean Paul an, wenn er z. B. von dem humoristischen Charakter redet und von demselben (im Gegensatz zur humoristischen Poesie, in Bezug auf welche er allerdings gerade Bewußtheit verlangt) fordert, er solle unbewußt sein[3]) oder, wenn er den Humor einen „Geist" nennt, der das Ganze durchzieht und unsichtbar beseelt[4]). Auch Vischer, welcher für den Humor die Einheit des komischen Subjekts und Objekts d. i. die ungetheilte Persönlichkeit in Anspruch nimmt, steht im Ganzen dieser Auffassung nicht ferne, wenn er unter Anderm vom Humor (im Gegensatz zu der blos witzigen Reflexion über Andere) sagt, daß in ihm eine Person vor uns stehe", „ein Sein"[5]). Vischer faßt nun aber diese humoristische Stimmung, diese seiende Persönlichkeit nur als in ihrem Widerspruch (von Begeisterung und Verzweiflung, Erhebung und Trauer pag. 448 und 449) auseinander fallende, zur in Wahrheit humoristischen Persönlichkeit erst durch eine zweite Reflexion (im Gegensatz zu der ersten des Witzes) sich erhebende (Selbstverlachung). Daher bezeichnet er denn auch den Humor, schon bevor diese Ausdehnung des humoristischen Bewußtseins auf die nun in demselben Lichte betrachtete Welt in's Auge gefaßt

[3]) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik I. pag. 158.
[4]) Jean Paul a. a. O. II. pag. 358.
[5]) Vischer, Aesthetik I. pag. 446. S. auch pag. 452 u. 211.

wirr, schon als einen bewußten Akt, als freien Entschluß[6]), scheint aber selbst diesen letzteren Ausdruck nicht so genau zu nehmen, da er unter dem Namen des naïven Humors oder der Laune eine Art des Humors kennt, welche als eine Naturstimmung zum Humor auftritt,[7]) wodurch doch wohl genugsam angedeutet ist, daß der Humor überhaupt in einer Stimmung seine Wurzel hat; hierdurch ist das Erheben zum Bewußtsein auf höheren Stufen keineswegs ausgeschlossen, wie denn besonders die Poesie, wo sie wirklich humoristisch ist, nicht nur das Bewußtsein am meisten erfordert, sondern auch, selbst wo sie auf Erregung einer Stimmung abzielt, nicht befähigt ist, den Boden der Stimmung selbst immer unmittelbar inne zu halten. Ruge bezeichnet die Laune (ungefähr dasselbe, was Vischer unter Humor im Allgemeinen versteht) ausdrücklich als Stimmung[8]). Schopenhauer[9]) aber, indem er die Subjektivität des Humors gegenüber der Objektivität der Ironie hervorhebt, sagt ausdrücklich von ihm, daß er auf einer ernsten und erhabenen Stimmung beruhe. Endlich weist auch Zimmermann im Gegensatz zum Komischen, welches dem socialen Geist als dem Gedanken vorstellenden angehört, die Laune und den Humor, (letzteren als Bild des humanen Gemüthes, welchem Bilde Gott selbst entspricht) dem Gebiete des Gefühls zu. Soviel nur, um darauf hinzuweisen, daß die Benutzung des Wortes Humor zur Bezeichnung einer Stimmung durchaus nicht neu, sondern in der Geschichte der Aesthetik wohl begründet ist.

Es giebt aber noch andere Gründe, welche für die Wahl dieses Wortes für diesen Begriff sprechen. Humor bedeutet zunächst Flüssigkeit. In dem Verhältnisse der Flüssigkeiten im menschlichen Körper wollte man aber früher zur Zeit der Humoral-Pathologie den Grund nicht nur der Krankheiten, sondern auch der Verschiedenheit der Temperamente und Charaktere entdecken. Da aber dieser Gebrauch des Wortes bei den spleenigen Engländern aufkam, so lag es nicht fern, durch die Anwendung desselben in einem engeren Sinne nun auch den in England besonders häufigen Charakter der Launenhaftigkeit zu bezeichnen. In diesem Gebrauch des Wortes ist das Stimmungsmäßige deutlich angegeben[10]).

Aber auch die Art der Stimmung, welche ich als humoristische bezeichnet habe, ist fast überall als die dem Humor eigenthümliche anerkannt worden. So von Jean Paul in vielen bekannten Aussprüchen, z. B. daß der Humor mit dem einen Auge lacht, während er mit dem andern weint. Carrière[11]) stellt verschiedene, diese Gemüthsstimmung kennzeichnende Aussprüche zusammen: Seine Stimmung, heißt es daselbst, ist eine schmerzlich frohe, und Frau von Staël meinte ihn damit zu charakterisiren, daß sie ihn la tristesse dans la gaité nannte, sowie Heinrich Laube ihn als den Kuß bezeichnete, den Schmerz und Freude sich geben. Besser noch möchte die lachende Thräne, jenes homerische δακρύειν γελάσασα der Andromache, oder das Shakespearesche smeeling in grief sein Symbol sein. — Wie

---

[6]) Vischer a. a. O. pag. 450.

[7]) Vischer a. a. O. pag. 459.

[8]) Ruge, neue Vorschule der Aesthetik.

[9]) Schopenhauer, die Welt als Wille und Vorstellung I. pag. 110.

[10]) Vergl. Vischer a. a. O. I. pag. 459 ff. Carrière Aesthetik I, 218 ff. Weiße, Aesthetik pag. 238.

[11]) Carrière Aesthetik I. pag. 221.

kommt diese Stimmung zum Ausdruck und zwar, da es sich hier um Kunst handelt, zum künstlerischen Ausdruck? Wir sind hiermit zur zweiten Frage gelangt, welche oben gestellt war.

§ 12. Die humoristische Stimmung als möglicher Inhalt der Musik.

Vischer sagt: der Humor muß seinem komischen Bewußtsein einen bestimmten Ausdruck geben und dies geschieht durch die Formen der Posse und des Witzes[1]). Fast alle Aesthetiker, selbst solche, die im Gegensatz zur Vischer'schen Theorie des Komischen „komisch" und „humoristisch" trennen, wie z. B. Lazarus, Carrière, gehen von gleichen oder ähnlichen Gedanken aus, nur daß letztere, natürlich den Zusammenhang zwischen Komischem und Humor auf andere Weise motiviren[2]). Zimmermann geht hier einen anderen, richtigeren Weg, und Schopenhauer, obgleich er das Komische und Humoristische ungetrennt behandelt, schließt dadurch, daß er die komische (lächerliche) Außenseite des Humors gleichsam nur als eine Aushülfe darstellt, durch welche der Eindruck des Scherzes trotz alles zu Grunde liegenden Ernstes entstehe, doch wenigstens die Möglichkeit einer andern Aushülfe zum Zweck der Stimmungsäußerung nicht aus. Und wenn er auch mit Recht behauptet, daß jede künstlerische Darstellung, deren Komik, ja sogar Possenhaftigkeit, Ernst zu Grunde liegt, ein Produkt des Humors sei, so ist damit nicht im entferntesten das Umgekehrte behauptet, daß nämlich der Humor auch in jedem Falle sich durch Komik und Possenreißerei äußere. Was die oben genannten Aesthetiker aber veranlaßt hat, den Humor selbst dann, wenn sie ihn vom Komischen als einer ganz anderen Gattung unterschieden, doch nur wieder im Komischen, in Witz und Posse seinen Ausdruck finden zu lassen, ist dieses, daß sie bei der Betrachtung des Komischen überhaupt fast alle nur die Poesie im Auge haben. Diese wird allerdings an Witz und Posse das vorzugsweise Mittel für den Ausdruck des Humors finden, denn da ihr Reich das des Gedankens ist, so ist ihr die directe Darstellung des unmittelbaren Selbstgefühles versagt und sie benutzt daher mit Recht, um zu diesem Zwecke zu gelangen, die oben angedeutete Verwandtschaft zwischen humoristischer Stimmung und komischem Vorgang. Damit nun aber, daß dieses der von der Poesie wenigstens vorzugsweise einzuschlagende Weg ist, kann es noch keineswegs als bewiesen gelten, daß er der allein mögliche sei. Ja, wie sollte die Musik, die grade zu ihrem Inhalte die Stimmung hat, wenn nicht aus verderblichem Irrthume über sich selbst oder einer noch verderblicheren Mischung mit der Poesie dazu kommen, was sie auf nächstem Wege haben kann, auf einem Umwege zu suchen? Hat doch selbst die Poesie noch andere Wege, als Witz und Posse; daß Jean Paul, als Aesthetiker eigentlicher Tonangeber dieser Theorie, als Poët auch Komiker und Witzbold sein konnte, ist darum so zu bedauern, weil er seine Theorie aus seiner eignen Praxis abstrahirte. Daß man auch in der Poesie ohne Witz und Posse humoristisch sein könne, davon zeugen genug bekannte Beispiele; ich rechne darunter auch A. Stifter's Studien und Aehnliches. Hier ist keine Komik und doch

[1]) Vischer a. a. O. I. pag. 456.
[2]) Carriere I. pag. 224. Lazarus a. a. O. pag. 206.

Humor[3]). Und wie steht es denn mit der Malerei? Freilich ist auch sie oft humoristisch vermöge des Komischen, obgleich es sich hier doch wohl jedesmal fragen dürfte, wie weit die Malerei in diesem Falle poetisch ist; die ganze Klasse aber der sogenannten Stimmungsbilder, die Genre-Bilder, Stillleben ꝛc. entwickeln sie nicht, oft ohne irgend welchen komischen Vorgang darzustellen, dennoch häufig einen köstlichen Humor?

Der Weg, den die Musik zu befolgen hat für den Ausdruck des Humors, kann aber kein andrer sein, als derjenige, welcher ihr überhaupt zur künstlerischen Darstellung vorgeschrieben ist, ganz unmittelbar die ideale Gestaltung dieser Stimmung durch das Material der Töne. Ehe nun die Frage erörtert werden kann, welche Tonformen es denn sind, deren sie sich zum Ausdruck dieser Stimmung mit Vorliebe bedient, ist kurz zuvor noch die Vorfrage zu erledigen, ob denn nicht, da doch Humor und komischer Vorgang in einem so nahen Verhältnisse zu einander stehen, dieselben Gründe, welche der Musik das Komische unzugänglich machen, ihr nicht auch vielleicht die Darstellung der demselben entsprechenden Stimmung verbieten.

Der Grund, welcher das Komische der Musik unzugänglich machte, war der, daß das Komische die in der Musik nicht vollziehbare Trennung von „Idee und Bild“ oder mit andern Worten die Darstellung eines fixirten Häßlichen erheischt. Die Stimmung könnte nun häßlich in diesem Sinne nur dann heißen, wenn sie ungeordnet wäre, und wenn der Humor darin bestände, daß in ungeregelter Weise Lust und Unlust und die Mischungen derselben abwechselten, so wäre er allerdings künstlerisch nicht darzustellen, außer durch Witz und Posse. Nun ist aber oben gezeigt worden, daß die humoristische Stimmung selbst überhaupt nicht in einem Wechsel besteht, sondern daß, was beim komischen Vorgang unmöglich war (welche Unmöglichkeit eben nur die subjektive Seite des Häßlichen ausmacht,) die Vereinigung der entgegengesetzten Gefühle, auf dem Gebiete der Stimmung sehr wohl möglich ist, wodurch jener Grund der Nichtbefähigung beseitigt und es, da andere Gründe derselben nicht vorhanden sind, somit festgestellt ist, daß die Musik der humoristischen ebenso gut, wie jeder anderen Stimmung sich bemächtigen und dieselbe ideal gestalten kann.

V. Theil.

§ 13.

Welcher Ausdrucksmittel bedient sich nun die Musik für den Humor? Verschiedene Aesthetiker haben dieselben anzugeben versucht, konnten aber, da sie Komisches überhaupt und Humoristisches nicht von einander trennten,

---

[3]) Diese Art der Darstellung des Humors nennt auch Lazarus die im engeren Sinne humoristische a. a. O. pag. 214. Er citirt als Beispiel dafür die Erzählung von dem Corporal Trim. Daß er im Humor gleich eine bestimmte Weltanschauung sieht, verhindert ihn, von der Poesie loszukommen.

das Richtige nicht treffen. Die Angaben, welche Hand in seiner Aesthetik der Tonkunst über die Mittel für das Lächerlich-Komische macht: Verbindung von Extremen in der Tonfolge, welche unerreichbar erscheinen möchten, Nachahmung einzelner Figuren durch parodirende Stimmen der Instrumente, Verschiebung des Accents vom guten auf den schlechten Takttheil, oder plötzlicher Eintritt einer den Zusammenhang lösenden Pause, Uebernehmung einer mimisch nachäffenden Rolle durch die Musik, fast gewaltsame Verbindung von Fremdartigem, Tonmalerei und Parodirung des Sängers durch die Instrumente, richten sich nach der oben vorangegangenen Darstellung von selbst. Man sieht auch leicht, daß fast alles hier Angeführte zwar häufig angewandtes Ausdrucksmittel für einen musikalischen Inhalt ist, aber für den allerverschiedenartigsten, vom Erhabenen bis herunter zum niedrig Komischen (letzteres natürlich nur mittelbar). Hand selbst will diese Ausdrucksmittel auch nicht in dem Sinne, daß sie selbst komisch seien, beigebracht haben, sondern nur sofern sie als Ausdrucksmittel für einen anderweitigen nicht musikalischen Gehalt dienen, und insofern ist ihm beizustimmen, nicht aber, wenn er den Humor mit einbegreift und auch ihn seinen musikalischen Ausdruck gewinnen läßt schlechthin nur durch die Verbindung disparater Theile[1]), worüber eine weitere theoretische Bestimmung nicht mehr zulässig sei. Ebenso, wie mit den von Hand angeführten Ausdrucksmitteln des Komischen verhält es sich auch mit den von andern Aesthetikern angegebenen[2]). Sie beruhen auf der Voraussetzung, daß Musik für sich einen komischen Widerspruch schildern könne, wohingegen nur soviel zuzugeben ist, daß diese Tonformen neben anderm Gebrauche unter Umständen auch zu einer komischen Wirkung beitragen können da, wo ein komischer Inhalt anderweitig gegeben ist, selbst aber nie komisch sind. — Als das den Tonformen und ihrem Inhalt, den Stimmungen, Gemeinsame ist die „Bewegung" hingestellt worden: Gehemmte Tonbewegung, gehemmte Gemüthsbewegung d. h. Unlust oder umgekehrt. Das ist der Punkt, von welchem daher in der Bestimmung, wie eines jeden musikalischen Inhalts, so auch des humoristischen, auszugehen ist: Tonformen sind nachzuweisen, deren Bewegung dieselbe ist, als die der humoristischen Gemüthsbewegung.

§ 14. Arten des Humors in der Musik.

Da in der Musik Inhalt und Form zusammenfallen, so geht's nicht wohl an, den Eintheilungsgrund für verschiedene Arten des Humors im Inhalte zu suchen. Er kann nicht mit Vischer durch Unterscheidung der Bewußtseinsstufen in naïven, gebrochenen, absoluten Humor eingetheilt werden, da diese ohne Rücksicht auf die Kunst gegebene Eintheilung sich in Wirklichkeit nur in der Kunst des selbstbewußten Geranten, der Poesie durchführen läßt. Man hört zwar in Bezug auf Musik oft von naïvem Humor und seinem Gegentheil reden. So soll z. B. Haydn den naïven Humor, die Laune, repräsentiren, Beethoven hingegen den reflektirten, den von Vischer als „gebrochen" und „rein" bezeichneten Humor oder den Humor im enge-

[1]) Hand a. a. O. II. pag. 412.
[2]) Siehe Vischer a. a. O. III, 3. pag. 892. Carrière a. a. O. I. pag. 217. Krause a. a. O. pag. 126.

ren Sinne, nach Brendel Mozart sogar die Ironie. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß eine Haydn'sche Symfonie einen mehr jener, eine Beethoven'sche einen mehr dieser Stufe des Bewußtseins entsprechenden Eindruck macht. Zunächst ist aber hierbei wohl in Betracht zu ziehen der Antheil, welchen an dieser Verschiedenartigkeit des Eindrucks die Kenntniß von dem Leben, Charakter ꝛc. des Componisten haben mag; die der beiderseitigen Musik selbst in dieser Beziehung zukommende Eigenthümlichkeit kann, falls obige Ausführung über Form und Inhalt richtig ist, nur begründet sein in der Verschiedenheit der Themen und der Ausarbeitung, welche dort leicht und einfach, hier schwer und complicirt ist, weßhalb dort der Eindruck des natürlich Unbewußten, hier der eines von der Form getrennten und als solcher zum Bewußtsein gekommenen und mit Bewußtsein verarbeiteten Inhalts beim Zuhörer entstehen kann. Die reine Musik kann uns aber nie darüber Aufschluß geben, ob dieser Eindruck objektiv begründet ist[1]); falls wir dies aber auf andere Weise erfahren, befinden wir uns schon wieder nicht mehr in der reinen Musik, sondern in der Musik mit Poësie.

Derselbe aus dem eignen Wesen der Musik entnommene Grund läßt für die Musik auch die Eintheilung von Lazarus in objektiven und subjektiven Humor ungeeignet erscheinen; auch sie bezieht sich nur auf Poësie. Da der Inhalt in der humoristischen Musik, so weit er mit Worten bezeichnet werden d. h. also von der musikalischen Form getrennt werden kann, ein für alle Mal derselbe ist: gemischte Stimmung, so kann nur dadurch eine Eintheilung entstehen, wenn sich diese Stimmung auf verschiedene Art und Weise zum Ausdruck bringen läßt, wobei sie selbst freilich nicht unberührt bleibt. Eine solche verschiedene Art und Weise ist aber dadurch gegeben, daß die Musik hierin direkt oder indirekt[2]) verfahren kann, direkt so, daß Melodie, Harmonie, Rhythmus, Klangfarbe und Vortragsweise des Tonstückes in jeder Tonfolge, in jeder Modulation und so weiter schon jene Stimmung ganz und ungetheilt enthalten, wobei es denn wiederum einen Unterschied ausmacht, ob dem einen oder andern dieser Elemente für sich oder aber ob erst allen in ihrem Gesammtwirken diese Bedeutung inne wohnt. Indirekt drückt die Musik die humoristische Stimmung dadurch aus, daß die die humoristische Bewegung ausmachenden Elemente getrennt werden. Während im ersten Falle das Tonstück mehr den Charakter des Rührenden erhalten wird, nähert sich in letzterem Falle die Form mehr dem Barocken, aber ohne häßlich zu werden, und der Eindruck wird der des Launenhaften sein. Erstere Form kann man daher als rührenden Humor oder auch als Humor in engerem Sinne bezeichnen, letztere als Laune.

Die erstere Form ist in der Musik sehr häufig und kann selbst wieder auf verschiedene Arten zum Ausdruck kommen, entweder so, daß sowohl in der Harmonie, als in der Melodie, als im Rhythmus ꝛc. in einem jeden dieser Elemente für sich schon die ganze humoristische Stimmung enthalten ist, während in dem einen dieser Elemente die andern immer schon

[1]) Wenn Schumann über einige Stücke ausdrücklich schreibt: „mit Humor", so sind wir freilich über sein Bewußtsein instruirt, für das Stück selber macht aber diese Bezeichnung gar nichts aus, sie erleichtert blos Vortrag und Auffassung.

[2]) Indirekt natürlich nicht in dem Sinne, wie dies in Bezug auf die Poesie für den humoristischen Ausdruck behauptet worden ist.

als mitgesetzt erscheinen, oder so, daß keines dieser Elemente für sich jene Stimmung vollkommen ausspricht, zweie, dreie davon aber, oder auch alle in ihrer Gesammtwirkung dieselbe dadurch erzielen, daß das eine oder die einen für sich Lust, das andere oder die Andern für sich einseitig, aber zu gleicher Zeit Unlust ausdrücken. Hierher gehört auch der Fall, daß eins dieser Elemente, z. B. die Melodie, zu gleicher Zeit in 2facher Weise, aber das eine Mal in diesem, das andere Mal in jenem Sinne gesetzt ist.

Diese zweite Art des direkten Ausdrucks des Humors ist besonders mannigfaltig, da die Zahl der möglichen Combinationen sehr groß ist. Auch beim Launisch-Humoristischen lassen sich nach der Art, wie es hervorgebracht wird, wieder zwei Formen unterscheiden: Die erste findet statt, wenn ein Gegenmotiv, Gegenabschnitt 2c. allen seinen musikalischen Faktoren nach den Contrast bildet gegen die im Motiv, im Abschnitt 2c. ausgedrückte Stimmung, die zweite aber dann, wenn einer oder mehrere der musikalischen Faktoren in Motiv und Gegenmotiv 2c. sich direkt entsprechen und nur die andern oder der andere in der vom Humor verlangten Weise gegensätzlich gestaltet sind. Hier ist nun zu bemerken, daß die Gefahr, in das der Musik unmögliche Häßliche sich zu verirren, dem Componisten sehr nahe liegt; und er ist ihr verfallen, sobald er an die Stelle des Contrastes das Disparate setzt, denn dieses ist ein Häßliches von der Art, welches nur durch den komischen Vorgang aufgehoben werden kann. Außerdem ist nicht zu übersehen, daß der besagte Contrast, um noch als solcher zu gelten, in einem gewissen, begrenzten Zwischenraume stattfinden muß. Wenn z. B. in einer Sinfonie der eine Sinfoniesatz den Charakter der Lust, der andere den des Gegentheils trägt, so wird dies gewiß Niemand mehr humoristisch finden. Die geforderte Grenze kann aber nur in dem vollständig ausgedrückten musikalischen Gedanken gefunden werden, also innerhalb der Periode oder des Satzes. Je enger innerhalb dieser die Contraste zusammentreffen, um so durchschlagender wird die Wirkung als launisch-humoristische erscheinen.

§ 15. Allgemeine Bestimmungen über die humoristische Form.

Diese Hauptformen des humoristischen Ausdrucks konnten auf deduktivem Wege abgeleitet werden. Wie nun aber im Einzelnen diese Tonformen vom Künstler zu gestalten seien, um unter jene Hauptformen subsumirt werden zu können, ist eine von der Aesthetik allein nicht zu lösende Aufgabe und jedesmal, wo sie es unternommen hat, blos an der Hand des Compasses der prinzipiellen Sätze das praktische Gebiet ohne Rücksichtnahme auf den vielgestaltigen und mannigfaltig bewachsenen Boden desselben zu durchwandern, ist sie ins Straucheln gerathen und zu Falle gekommen. So kann z. B. die Aesthetik, die zweite Gattung des humoristischen Ausdrucks betreffend, wohl bestimmen, daß in derselben Tonformen von entgegengesetztem Charakter gegen einander wirken, aber die Art und Weise dieser Verbindung, Entgegensetzung 2c. hat sie dem Künstler zu überlassen, um sich aus dessen Werken zu instruiren. Ebenso läßt sich von vornherein über die sich in humoristische Melodie, Harmonie 2c. von dem Begriffe des Humors und dem der Musik aus nur folgendes ganz Allgemeine festsetzen, wobei, wie oben dargelegt, immer vom Begriff der Bewegung auszugehen

ist: Das rhythmische Element zunächst betreffend, ist zu bemerken, daß es als dasjenige, welches die allgemeinen Gesetze der fortschreitenden Bewegung bezeichnet, zu betrachten ist, weßhalb ein rein rhythmisches Motiv nie den Charakter der Unlust tragen kann, denn dieser ist gehemmte Bewegung, also die Negation des Rhythmus, wohl aber kann er, wenn auch nicht wohl für sich allein, so doch im Zusammenhang mit andern Momenten, positiv zum humoristischen Ausdruck mit beitragen; in welcher Weise, wird sich eigen. Die Harmonie betreffend, ist der Lust sowohl wie der Unlust in unserm Tonsystem je ein Tongeschlecht für sich zeigen, dur und moll; für das humoristische besteht ein solches nicht, denn moll-dur und dur-moll (neustens halb-dur, halb-moll genannt) hat eigentlich nur melodische, keine harmonische Bedeutung, aber es kann doch in der Modulation eine solche Mischung von dur und moll gedacht werden, welche jener Mischstimmung entspricht. Außerdem sind auch noch alle diejenigen Accorde zu beachten, welche ohne selbständige, sondern der Einführung und Auflösung bedürftige Anwendung, den Charakter der Harmonie mitbestimmen. Besonders ist hier der verminderte Dreiklang zu beachten, dessen häufige Anwendung im Humor vorausgesagt werden kann, da bei ihm die kleine Terz zwar bleibt, aber durch den Eintritt der verminderten Quinte zum Theil aufgewogen wird und nicht mehr so sehr als gerrückte Tonlage auffällt, wie im moll-Dreiklang. Am wichtigsten, aber auch am wenigsten allgemeinen Bestimmungen unterworfen, als das (nach Lotze) individuelle Element ist hier, wie überall, die Melodie. Nur Folgendes kann gesagt werden: eine leicht von Statten gehende Tonfolge wird den Charakter der ungehemmten Bewegung oder der Lust ausdrücken, eine durch die Verbindung unter einander fremdartiger Töne geformte wird als nicht von Statten gehend erscheinen und das Gegentheil bezeichnen. Ich rechne unter jene Art auch solche Melodieen, in welchen zwar dem Fortschreiten Schwierigkeiten entgegentreten, aber nur solche, welche überwunden werden, so daß sie in einer dem vorausgehenden Streben entsprechenden Befriedigung ausmünden, und umgekehrt unter diese Art auch solche, in denen zwar jenes, wenn auch mühsam, so doch fortschreitende Streben erscheint, aber ohne, wie dort, zur Beruhigung zu führen. Nur Folgendes läßt sich von vornherein bestimmen: Als von Statten gehend wird erscheinen die „harmonische" Melodie, (vergl. Krüger a. a. O. p. 57, wo auch das Verhältniß, in welchem bei solchen Motiven Sprungweite und Intervall stehen, bestimmt wird) ferner die aufsteigend-skalenhafte, weniger die absteigend diatonische; und das Gegentheil wird der Fall sein bei der chromatischen Melodie. Endlich ist auch die melodische Bedeutung von dur und moll und moll-dur (dur-moll) nicht außer Acht zu lassen. Wie mannigfachen Schwankungen, besonders in Folge der Einwirkung von Harmonie und Rhythmus, diese allgemeinen Bestimmungen unterworfen sind, wird sich zeigen. Das Humoristische wird in einer Mischung dieser Elemente seine Gestaltung finden, deren Ausführung im Einzelnen nur vom Componisten selbst gelernt werden kann. Ich will daher statt weiterer theoretischer Erörterung lieber ein durch seinen humoristischen Charakter besonders hervorstechendes Werk herbeiziehen, um wenigstens einige jener Formen einer näheren Erläuterung zu unterwerfen. Es giebt nun glücklicher Weise in der musikalischen Literatur ein Werk, welches dem Humor in einer so durchgängigen und

mannigfaltigen Weise zum Ausdruck bringt, daß an den in demselben auftretenden Eigenthümlichkeiten, wenn auch nicht die ganze Lehre *) vom musikalischen Humor entwickelt, so doch einerseits erprobt werden, andrerseits wenigstens eine theilweise Ausführung in's Einzelne erhalten kann.

§ 16. Beethoven's Sinfonie Nr. 8.

Das Werk, an welches ich denke, ist die 8. Sinfonie von Beethoven in f-dur, deren ersten Satz ich genauer erörtern werde.

Vorher einige Worte über diese Sinfonie und ihren humoristischen Inhalt im Allgemeinen. Sie war lange die Verachtete unter den Schwestern, „die Kleine" nach Beethoven's eigenem, allerdings wohl nur auf den äußeren Umfang zu deutenden Ausdrucke. Sie war es aber nur so lange, bis die Augen aufgethan wurden für den ihr eigenthümlichen Inhalt, das sie ganz beherrschende humoristische Element. Erst diese Erkenntniß ihres eigenthümlichen Gehalts ließ auch den ihr zukommenden Werth entdecken, nicht nur als der Bezeichnung einer weiteren Stufe in der fortschreitenden Entwicklung des Beethoven'schen Geistes, sondern auch als eines in sich vollendeten Kunstwerkes. Dafür aber, daß jene Erkenntniß eine richtige sei, bürgt schon von vornherein der durch sie verursachte Erfolg der Anerkennung und Werthschätzung. Wie ohne jene Erkenntniß für eine richtige Würdigung das entsprechende Organ fehlt, zeigt sich am Deutlichsten in der Darstellung bei Marx: Leben Beethoven's, dem letzten derartigen Werke[1]), das, soviel ich weiß, jene Auffassung ignorirt. Marx weiß so wenig mit dieser Sinfonie anzufangen, daß er sie flugs neben die 4. setzt (und zwar wegen ihres dem Inhalte jener ähnlichen Gehaltes), und schließlich, nach einigen mit sehr vielen Worten über das Tanzen eines gutmüthigen Bauerjungens, über Landluft, die im dritten Satze wehen soll, über den Naturmenschen Beethoven, der solche Luft liebte, über creatürliche Erregtheit und dergl. mehr glücklich angefüllten Seiten, dahin kommt, ihren Inhalt „als reinste brausende, übermüthige Lust" zu bezeichnen. — Zu allererst mußte im zweiten Satz der humoristische Zug auffallen; in dieser Beziehung ahnte wenigstens schon Oulibicheff das Richtige, wenn er auch dieser richtigen Ahnung im weiteren Verlaufe eine durchaus falsche Wendung gab. Der wahren Auffassung dieses Satzes näher steht freilich Hand, wenn er darin etwas unbefangen Naives findet. Siehe Hand a. a. O. I. pag. 305.

Den wesentlich und durchgängig humoristischen Charakter erkennen hingegen mit Ausnahme von Marx alle neueren, über diese Sinfonie sich äußernden Schriftsteller im vollsten Maße an, so Schlüter, Geschichte der Musik, nur mit der Bemerkung, daß allerdings der erste Satz eins der schwächeren Produkte Beethovens sei, Nohl in seinem Leben Beethovens, Elterlein[2]), welcher im ersten Satze das Wesen des Humors im Allgemeinen, im zweiten, dritten und vierten die verschiedenen Arten desselben (den naiven, gebrochenen, reinen Humor) findet, ferner Strauß in dem

*) Wie Ambros meint: Bunte Blätter II. allerlei Beethoven'sche Humore.
[1]) Marx: Leben Beethovens 2 Aufl. 1874.
[2]) Elterlein, Beethovens Symphonien. 3. Aufl. 1870.

Anhang zum alten und neuen Glauben, auch Ambros[3]), der aber doch, ähnlich wie Marx, diese Sinfonie mit der 4. zusammenstellt, endlich in der neusten Geschichte der Musik von Gustav Adolph Köstlin 1875.

Damit aber, daß der Humor überhaupt als der wesentliche Inhalt dieser Sinfonie anerkannt wird, ist doch bei weitem noch nicht Alles gewonnen. Denn das Wahre im Allgemeinen herausfühlen und dasselbe in seinen Elementen denkend erfassen, ist zweierlei.

Hier sind nun von vornherein die Versuche abzuweisen, welche das Wesentliche dieses humoristischen Inhaltes in dem Verhältniß der Tonformen zu bestimmten Gedanken oder gar zu äußern Vorkommnissen im Leben des Künstlers suchen, so z. B. Vermuthungen wie die Oulibicheff's, es solle der zweite Satz eine Satire auf Rossini sein, oder Nohl's, es sei der dritte Satz „vielleicht eine geniale Ironisirung der mancherlei Gespreiztheiten, die Beethoven in Carlsbad habe ausstehen müssen (Nohl, Leben Beethoven's II. pag. 385 ff.). (Man beachte übrigens, wie in denselben Satze, aus welchem Nohl die Parfüm's der vornehmen Welt herausdusten zu hören glaubt, Marx nur reine Landluft empfinden will. Beethoven scheint also doch nicht in einer für jeden so deutlich erkennbaren Weise geschildert zu haben, als der dritte im Bunde, Fr. Brendel, die Welt glauben machen will. Siehe Brendel, Geschichte der Musik pag. 338.)

Ebenso wenig kann ich mit den meisten Darstellern in bedeutenden Sprüngen, oder gar in Sextengängen (nach Ambros) und dergleichen mehr das Wesentliche des Humors in dieser Sinfonie erblicken.

Bloß weite Sprünge, im Allgemeinen überraschende Wendungen, gehören, wie schon bemerkt, dem Humoristischen nicht allein an, sondern sind dem Charakteristischen überhaupt eigenthümlich; in der That wird man auch in unsrer Sinfonie, der humoristischen par excellence, dergleichen nicht in höherem Maße nachweisen können, als in jeder andern auch.

Darin aber haben diese letzteren Kritiker ganz Recht, daß sie in der Untersuchung des wesentlichen Inhalts von der Form ausgehen, die ja, wie schon wiederholt gesagt, mit jenem untrennbar verbunden ist; und hierin schließe ich mich ihnen an. Eine genauere Untersuchung wird aber ergeben, daß das Wesen des Humoristischen in etwas ganz anderem liegt, als in hier und da vorkommenden Sprüngen und dergleichen, nämlich im Großen und Ganzen in der Disposition des Stückes, dann im Besondern in der Art und Weise der Verbindung und Entgegensetzung verschiedenartig-, gleichartig-, entgegengesetzt-geformter Melodien, Harmonien u. s. w., endlich in der Eigenthümlichkeit dieser einzelnen Formen selbst, wie sie, worauf ebenfalls schon oben hingedeutet worden, freilich nicht a priori sich feststellen, wohl aber in jedem einzelnen Falle sich zergliedern und in ihren eigenthümlichen Elementen erkennen läßt.

Vorläufig sei noch bemerkt, daß die oben unterschiedenen Gattungen des Humors, da sie zunächst nur der Form entnommen sind, in Jedem abgeschlossenen Stücke auch durcheinander, ja mit und ineinander vorkommen können, obgleich andrerseits der enge Zusammenhang von Inhalt und Form es stets so fügen wird, daß die eine oder die andere Gattung in dem einen oder andern Stücke immer das Ueberwiegende, Herrschende bildet. So

[3]) Ambros a. a. O. im „allerlei Beethoven'sche Humore".

überwiegt in der hier zu besprechenden Sinfonie im 1. und 3. Satze die erste Hauptgattung mit dem ihr, wenn auch nicht durchgängig, so doch vorzugsweise, eigenen Charakter des rührenden, wehmüthigen Humors, im 2. und 4. Satze hingegen die zweite Gattung, der mehr sich launenhaft äußernde Humor.

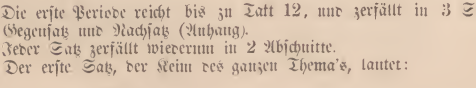
Zugleich wird, wie aus den bisher im Allgemeinen gegebenen Bestimmungen, so auch aus der Einzeluntersuchung das hervorgehen, daß das Humoristische, wenn auch nicht eben als der das Ganze bestimmende Charakter, so doch als einzelnes Moment, in unserer heutigen Musik keineswegs selten ist, wodurch die Bemerkung Vischer's, daß die Musik zum Ausdruck des Humors in seiner Mischung von Wehmuth und Lust besonders geeignet sei, durch die That als richtig bewährt wird.

§ 17. Untersuchung der einzelnen Tonformen.

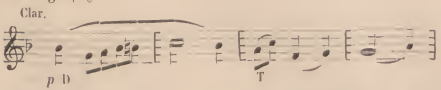
Die erste Periode reicht bis zu Takt 12, und zerfällt in 3 Sätze: Satz, Gegensatz und Nachsatz (Anhang).

Jeder Satz zerfällt wiederum in 2 Abschnitte.

Der erste Satz, der Keim des ganzen Thema's, lautet:



und sein Gegensatz:



Man bemerkt sogleich, daß hier in dem Melodischen schon der harmonische Faktor innerlich mitgesetzt ist. So ist die Grundharmonie, ton. bei Abschnitt, a. dom. bei b, schon eo ipso im Melodischen enthalten, und ihr ausdrückliches Ertönen hat daher keine selbständige Bedeutung zu beanspruchen. Das rhythmische Element, als das die Bewegung im Allgemeinen ordnende Gesetz, kann, wo ein individuell Gestaltetes sich geltend macht, immer nur zur Sprache kommen als das mit dem Melodischen zusammen, resp. auf dasselbe einwirkende Prinzip. Eine Einwirkung des Rhythmischen sowohl als auch des Harmonischen ist in unserer Musik anerkanntermaßen das Gewöhnliche, und die Fälle werden sehr selten sein, wo in der bloßen Tonfolge schon ein Stimmungsgehalt mit voller Bestimmtheit gegeben, oder, wenn wirklich gegeben, auch mit voller Sicherheit nachweisbar ist. Ja wir sind an diese Einwirkung so gewöhnt, daß es fast keine Tonfolge giebt, der wir nicht den verschiedenartigsten Stimmungsinhalt unterlegen können, indem wir sie, sei es bewußt oder unbewußt, allemal harmonisch und rhythmisch gestalten, wo denn, mit der verschiedenen Art und Weise dieser Ausgestaltung, natürlich auch der Inhalt ein verschie-

dener wird [1]). Selbst den Unterschied von dur und moll fassen wir mehr harmonisch als melodisch auf. Je weniger bei den Griechen diesen beiden Elementen ein Einfluß gestattet war, um so mehr konnten sie jedem einzelnen ihrer Tongeschlechter (und diese haben ihren Unterscheidungsgrund in der bloßen Tonfolge) einen ein für alle Mal bestimmten Inhalt zuschreiben. Den Grund der Geltendmachung solcher Unterschiede im Zufall zu suchen, ist ebenso unzulässig, als die Zurückführung desselben auf die durch Herkommen fixirte Anwendung bestimmter Tongeschlechter bei gewissen, ihrem Stimmungsinhalt nach anderweitig bestimmten Gelegenheiten ungenügend, indem dieses statt einer Lösung der Frage eine Zurückschiebung derselben, jenes aber eine Impotenzerklärung in Bezug auf das vorliegende Problem bedeutet.

Zögen wir nun in unserem Falle die bloße Tonfolge c a b c a f und c f f e e f g a b in Betracht, so dürfte es wohl schwer halten, hierin einen bestimmten Inhalt nachzuweisen, selbst wenn, was ich allerdings glaube, der Keim zu einem solchen darin läge.

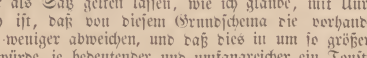
Was nun zunächst die harmonische Ausgestaltung in unserem Falle betrifft, so kann ihr, als der bloßen Aussetzung des implicite in der Tonfolge schon Enthaltenen, nur negativ eine den Inhalt mitbestimmende Bedeutung zugeschrieben werden, insofern sie nämlich, im Gegensatz zu jeder anderen künstlicheren Harmonisirung, als eine die Bewegung nicht hemmende erscheint. Anders verhält es sich im gegebenen Falle mit dem Rhythmus. Daß, und wie er einwirkt nachzuweisen, ist das Folgende bestimmt.

Die rhythmische Gestaltung der vorliegenden Melodie ist die einer Periode (s. o.). Man hat oft die wesentlichen Glieder der Periode, Satz und Gegensatz, mit Frage und Antwort verglichen. Das ist nun bildlich geredet und will, richtig verstanden, so viel heißen, daß mit dem ersten Satz eine Bewegung beginnt, welche am Ende desselben ihren Höhepunkt erreicht, um im Gegensatze (der Antwort) wieder zur Ruhe geführt zu werden [2]). Rhythmisch wird in der „typischen" Periode dieser Höhepunkt

[1]) Dies kann gar keine Instanz bilden gegen eine jegliche Inhaltsbestimmung der melodischen Tonfolge, geschweige denn der Musik; es beweist nur, daß die Tonfolge nicht für sich allein das den Inhalt Bestimmende ist, sondern daß jene anderen Faktoren, wo sie mitwirkend auftreten, (und dies ist z. z. bei uns immer der Fall) auch den Inhalt mit bestimmen helfen. Selbst das von Gervinus geltend gemachte Moment, daß der Sänger durch eine und dieselbe rhythmisch und harmonisch ausgesetzte Melodie vermöge seines Vortrags noch sehr verschiedenen Stimmungen Ausdruck geben kann, bildet keinen Grund zu derartigen Behauptungen, sondern beweist nur, daß in solchen Fällen auch der Vortrag (gerade wie nach Aristoteles in der Tragödie die Darstellung) ein wohl in Betracht zu ziehender Faktor der musikalischen Gestaltung ist.

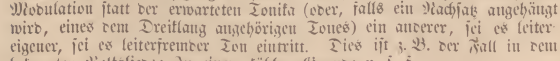
[2]) In den Gebrauch der Ausdrücke: Periode, Satz u. s. f. ist leider noch immer keine rechte Ordnung hineingebracht. Nur wo die Momente: Bewegung aus der Ruhe, Höhepunkt der Bewegung, Rückbewegung zur Ruhe sich finden, sollte eine Periode statuirt werden, ohne Rücksicht auf die Taktzahl, wohingegen ein in Bezug auf mehrere wiederkehrende Motive rhythmisch zwar geordneter, aber eines jener Momente (besonders des mittleren) ermangelnder Abschnitt, Satz zu nennen wäre, ohne Rücksicht darauf, ob solch' ein Satz selbständig oder als Glied einer Periode vorkommt. Wo zwei oder mehrere die eben besprochene Gegensätzlichkeit an sich tragenden Abschnitte (also Perioden) unter demselben Gesichtspunkt (der Gegenwärtigkeit) wieder unter sich zu einem Ganzen verbunden sind, entsteht ein Periodensystem. Ganz in eine Kette gleichartiger Motive ohne Gliederung durch rhythmische Einschnitte

bezeichnet durch einen Stillstand, einen rhythmischen Einschnitt; melodisch durch Erreichung desjenigen Intervalles, welches zum Ausgangspunkt (Tonika) in dem doppelten Verhältniß einmal der möglichst großen Entfernung, zum andern aber des möglichst nahen Zusammenhangs steht, so daß Gegensatz und Einheit, Entfernung und Rückkehr in einem Keime hier beisammen sind. Ebenso muß auch im Harmonischen ein Akkord diesen Punkt bezeichnen, der jenes beides in sich trägt: Gegensatz zum Dreiklang und allergrößte Hinneigung zu ihm. Welches ist das hierfür typische Intervall, welcher der hierfür typische Akkord? Dieses Intervall ist die Quinte, dieser Akkord der Dominantseptakkord. (Das Nähere hierüber s. bei Krüger a. a. O. p. 79 u. a. v. a. St.) Die einfachste Periode wäre demnach etwa folgende:



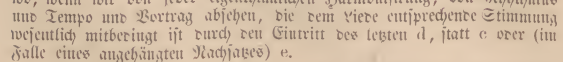
ein allbekanntes Kinderliedchen. (Andere würden das angeführte Stückchen freilich nur als Satz gelten lassen, wie ich glaube, mit Unrecht.) Selbstverständlich ist, daß von diesem Grundschema die vorhandenen Perioden mehr oder weniger abweichen, und daß dies in um so größerem Maße der Fall sein würde, je bedeutender und umfangreicher ein Tonstück ist.

Vorausgesetzt nun, daß die Glieder einer Periode nicht schon, ein jedes für sich, den Charakter der Unlust tragen, wird jede Periode, in welcher, nach Art der typischen, der Widerstreit in der der Größe und Intensität desselben entsprechenden Weise zur Einheit und Ruhe zurückgeführt ist, im Ganzen als ungehemmte Bewegung, als Lust, bezeichnet werden können. Der Charakter der Unlust wird aber, auch unter obiger Voraussetzung, doch hervorgebracht werden können, wenn nämlich auf irgend eine Weise der Eintritt der Beruhigung verhindert wird, also wenn z. B. durch eine Modulation statt der erwarteten Tonika (oder, falls ein Nachsatz angehängt wird, eines dem Dreiklang angehörigen Tones) ein anderer, sei es leitereigener, sei es leiterfremder Ton eintritt. Dies ist z. B. der Fall in dem bekannten Volksliede: In einem kühlen Grunde u. s. f.



wo, wenn wir von jeder eigenthümlichen Harmonisirung, von Rhythmus und Tempo und Vortrag absehen, die dem Liede entsprechende Stimmung wesentlich mitbedingt ist durch den Eintritt des letzten d, statt c oder (im Falle eines angehängten Nachsatzes) e.

Man nehme statt d die Note c und der Unterschied wird deutlich werden:

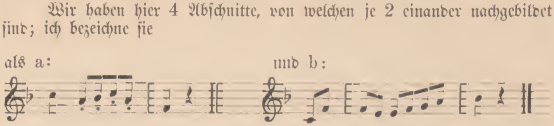


Endlich ist noch zu bemerken, daß unter Umständen schon dieser Eintritt eines Leiter- oder Dreiklang-fremden Tones dem Ganzen einen humoristischen Zug verleihen kann.

Betrachten wir nun nach den eben festgestellten Grundsätzen unsere Periode, zunächst mit Abfehung vom angehängten Nachsatze.

Wir haben hier 4 Abschnitte, von welchen je 2 einander nachgebildet sind; ich bezeichne sie

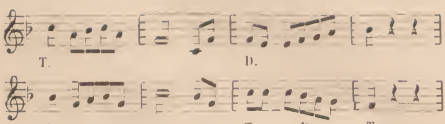
als a: und b:



und (die Nachbildungen) als a′ und b′.

Zunächst ist nun das Verhältniß von Satz und Gegensatz zu betrachten. Motiv a und b haben ganz gewiß, sowohl nach ihrer melodischen als ihrer harmonischen Gestaltung (s. o.) den Charakter einer im Allgemeinen (einzelne, hiergegen streitende Eigenthümlichkeiten werden weiter unten nachgewiesen) sicher fortschreitenden Bewegung, bis zur Erreichung eines Höhepunkts, wo eine Wendung eintreten muß. Der Punkt, wo sie eintreten soll, ist der Schluß des ersten Satzes. Wie verhält sich nun zu diesem eine Antwort, eine Rückleitung (von der Bewegung zur Ruhe) fordernden Abschluß des ersten Satzes der zweite? Sollen wir das Verhältniß der beiden Sätze unter den ersten oder den zweiten der oben geltend gemachten Fälle subsumiren? Oder sollte uns etwa die Unthunlichkeit des einen wie des andern zur Statuirung eines dritten möglichen Falles nöthigen? Eine nähere Untersuchung der gegebenen Tonformen wird dieses zeigen.

Vor Allem ist auf die starke Markirung der rhythmischen Einschnitte nicht nur dieser Periode überhaupt, sondern vorzüglich desjenigen zwischen Satz und Gegensatz zu achten. Diese starke Markirung erhält nämlich hier durch verschiedene hinzutretende Umstände eine ganz besondere Bedeutung. Die Bewegung nach dem Höhe- und Wende-Punkte ist eine außerordentlich kräftige, ja fast gewaltsam erscheinende. Das energische Aufschwingen (in Terzen und Sexten) der Flöten, Oboen, Clarinetten und Violinen; der diesen Aufschwung noch bedeutender, gleichsam als ein Aussichherausgehen des ganzen Innern erscheinen lassende, in der Gegenbewegung absteigende Gang der Fagotte, Violen und Violoncelle's und Contrabässe, dazu die scharfe Accentuirung der Bewegung durch das rhythmische Anschlagen der Hörner, Trompeten und Pauken, und durch das staccato; endlich das forte des ganzen Orchesters: alle diese Momente zusammen lassen den langen, scharf gezeichneten Aufenthalt auf dem Brennpunkte der Bewegung als ein um so energischeres Postulat nach Rückkehr zur Ruhe, lassen die so gewaltsam gestellte Frage als ein um so heftigeres Verlangen nach der lösenden Antwort erscheinen. Und nun sehen wir uns um: Was bringt denn der endlich eintretende Gegensatz? Wäre die Periode nach der gewöhnlichen Regel gebaut, so müßten die Abschnitte in der Ordnung a b a′ b′ stehen, und das Ganze würde ungefähr so lauten:



Nun ist die Stellung aber a b b′ a′. Wäre nun der Abschnitt b′ entweder eine entgegengesetzt bewegte, im Uebrigen aber treue, oder aber eine ganz strenge Sequenz von Modell b, so würde im ersten Falle schon dadurch die Lösung gegeben sein, im zweiten aber das Verlangen nur als ein noch energischeres dastehen, welches nun durch das folgende entweder befriedigt werden könnte oder auch nicht, in keinem Falle läge aber alsdann, auch trotz der Umkehrung der Ordnung der Motive, ein weder als Lust noch als Unlust zu bezeichnendes Inhalts-Element vor. Nun findet aber in der That keiner jener Fälle statt: b′ ist weder streng- noch geradezu entgegengesetzt-nachgeahmt; es ist vielmehr als seinem Modell b seitlich verwandt zu bezeichnen. Und deshalb ist es so wenig den Eindruck einer gehemmten als den einer ungehemmten Bewegung herbeizuführen im Stande. Krüger ist, so viel ich weiß, der erste, der auf die humoristische Tendenz aufmerksam macht, welche in solcher „Wandlung“ liegen kann. An unserer Stelle ist dieselbe offenbar: Auf b wurde Antwort verlangt, und diese kann nur durch ein zu jenem in direktem Gegensatze stehendes Motiv gegeben werden.

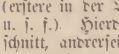
Wie verhält sich aber b′ zu b? b war kühn vorwärtsstrebend und ging diatonisch aufwärts, staccato und forte, vom vollen Orchester ausgeführt; b′ windet sich durch halbe Töne in gebundenem Gange fort, im piano von den Instrumenten der Romantik und der Wehmuth geblasen: eine von schwerem Druck belastete, nicht recht vorwärtskommende Bewegung, aber doch in gleicher Richtung gehend mit dem kühnen, eilenden b. b′ führt also die Bewegung von b nicht in gerader Linie fort. Würde es nun im direkten Gegensatz stehen zu b, so hätten wir hier eine regelmäßige, der typischen sich nähernde, Periode mit der geforderten Rückkehr zur in sich befriedigten Ruhe: Ausdruck des ungehemmten Stimmungsverlaufs, Lust. Würde es zu dieser Ruhe nicht führen in dem Sinne, daß wie in dem oben angeführten Liede das Ziel der in b vollführten Bewegung gänzlich verleugnet wäre, so fände sich als der in dieser Bewegung liegende Stimmungsgehalt der der Unlust; keines von beiden ist nach dem so eben Dargelegten der Fall: Es bleibt nur die dritte Art der Stimmung: Humor.

Ich habe eben darauf hingedeutet, daß das humoristische Element sich auch bereits im einzelnen Satz vorfinden möchte. Ich glaube es vor allen Dingen im ersten Abschnitt (Motiv) zu erkennen. In Folge des mit dem melodiösen Fortschritt der Geigen von der Quinte (Dominante) zur Prime (Tonika) verbundenen Verharrens des ganzen Orchesters auf dem f-dur-Dreiklang, und des zugleich auf den guten Takttheil und auf die Tonika fallenden Abschlusses der Figur (bemerke auch das lange Liegenbleiben), macht derselbe weit mehr den Eindruck eines in sich verfestigten Schlusses (vergleiche das Ende des Sinfoniesatzes) als den eines das Fol-

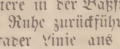
gende aus sich heraus gebärenden Anfangs. Man kann ebenso gut sagen, dieser Sinfoniesatz höre auf, womit er beginnt, als umgekehrt er beginne, womit er aufhört. Eine bloße Vermuthung ist es nun, wenn ich darauf hinweise, daß schon hierin, in diesem Anfang, der Grund liegen möchte, weshalb der zweite, im Gegensatz gegen den ersten mit aller Gewalt aus der Ruhe in die Bewegung hinaustretende, Abschnitt nicht zu der eben erst so eigenmächtig verlassnen Ruhe zurückgeführt werden kann, und darum eben jene Seitenbewegung h' zur Folge hatte, in welcher vorzüglich das humoristische Element erblickt werden mußte. Verhielte sich dies in der That so, dann erschiene der ganze Sinfoniesatz als in seinem wesentlichen Inhalt, der humoristischen Stimmung, schon durch die zwei ersten Takte, durch das allererste Motiv, nothwendig bedingt und als Entwickelung eines in jenem Anfang liegenden Keimes gefordert.

Statt aber solchen, freilich verlockenden, vor der Hand wenigstens jedoch, wie mir scheint, unerweisbaren, Vermuthungen nachzuhängen, will ich lieber zu der Frage übergehen, die vielleicht schon zu lange auf ihre Beantwortung hat warten müssen: Was soll der angehängte Nachsatz?

Hierauf ist zu antworten: 1) Er soll eine gewisse Symmetrie herstellen zwischen Periode und Gegenperiode, diese Ausdrücke hier in einem weiteren als dem in der Anmerkung vorgeschlagenen Sinne zu fassen, von denen diese 24, jene mit dem Nachsatz 12 (ohne denselben bloß 8) Takte zählt. 2) Es sollen in diesem Satze die Elemente, die in den zwei ersten getrennt auftreten, zu einem Ganzen verbunden werden. Dies wird aber dadurch bewirkt, daß die gehemmt scheinende Bewegung des Nachsatzes in einem Schlage mit der vorwärts-dringenden des ersten Satzes vor uns steht (erstere in der Bewegung der Violinen, letztere in der Baßfigur, dem forte u. s. f.). Hierdurch wird einerseits ein zur Ruhe zurückführender Gegenabschnitt, andrerseits eine Fortsetzung in gerader Linie aus der gehemmten zur ungehemmten Bewegung postulirt: da der Gegenabschnitt, indem er beides leisten soll, weder das eine noch das andere in dem den vorangehenden Bewegungen entsprechenden Maße leisten kann, (vergl. hier die Figur:



statt des vor hergehenden:

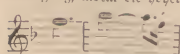


so bildet der Anhang 3) das die folgende Periode postulirende, also den weitern Fortschritt der Entwicklung bedingende Moment.

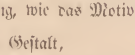
Die zweite (Gegen-) Periode besteht aus zwei Sätzen, deren erster 8, der zweite 18 Takte enthält. Des ersten Satzes erster Abschnitt umfaßt 6, der zweite blos 2 Takte. Im ersten Abschnitt wird durch das 6 Takte lang dauernde, immer von demselben Ton ausgehend, zu jedesmal höheren Intervallen aufsteigende, Motiv der Eindruck des mühsamen sich Fortbewegens gemacht. Der Gegenabschnitt ruht auf der Dominanten-Harmonie und führt zum Grundton zurück, er hat im Allgemeinen den Charakter des mit Leichtigkeit sich Fortbewegenden; die Sprünge nach der Sexte und Septime aufwärts, die vom ganzen Orchester, außer Violine 2 und Viola ausgeführten, abgestoßenen Noten sind der Grund dieses Charakters. Wenn der zweite Abschnitt eine der Unlust des ersten wirklich entsprechende Lust ausdrückte, so wäre hier kein Humoristisches enthalten. Aber während er an sich allerdings der Ausdruck einer leicht von Statten gehenden Gemüthsbewegung ist, macht er der gewaltigen Anstrengung des ersten Abschnittes gegenüber mehr den Eindruck des in dieser Anstrengung nicht wei-

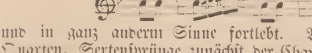
ter Fortfahrens, sondern blos der möglichst raschen Rückkehr zum Grund und Anfangston, welches letztere Moment noch besonders durch seine Kürze verstärkt wird. Wir haben also auch hier den Ausdruck des Humors und zwar von der zweiten oben aufgestellten Art. Der zweite Satz dieser Periode ist sowohl der musikalischen Form, als der Idee gemäß (da das Aufwärtsstreben in Satz I nicht zu der geforderten Lustbewegung genügte) zunächst eine Wiederholung des ersten Satzes. Dieser Satz wird am besten in 12 Motiv-Theile zerlegt, die in den ersten 8 Takten zweitaktig, in den folgenden 10 eintaktig sind (die 2 überzähligen Takte sind durch Generalpausen ausgefüllt). Eine Art Abschnitt könnte höchstens der Eintritt dieser Zusammenziehung verbunden mit entgegengesetzter Betonung bezeichnen. Nach der nicht genügenden Lust von Satz I erwartet man bei der Wiederholung zunächst den wirklichen, vollen Eintritt ungehemmter Lebensbewegung. Diese Erwartung wird unterstützt durch die Wiederholung des 5. und 6. Taktes. Darin nun, daß das sowohl dieser Erwartung, als der Anlage des Satzes bis Takt 8 Entsprechende nicht eintritt, und in der Art, wie das Gegentheil eintritt, liegt das Humoristische. Während nämlich auf der einen Seite dadurch, daß von Takt 9 an die rhythmische Bewegung beschleunigt und zugleich schärfer betont wird, der Eindruck eines noch erhöhten Strebens entsteht, wird andrerseits zu gleicher Zeit das Umgekehrte bewirkt dadurch, daß nicht nur gerade vermöge jener schärferen, aber den Rhythmus verschiebenden, Betonung von uns zuerst schwankend, dann von Takt 11 an mit Sicherheit das aufwärtssteigende Motiv unter der Hand in ein fallendes verwandelt[1]) wird, sondern auch das Intervall, statt sich durch Steigung des höheren Tones zu erweitern, zunächst nur dasselbe und auf derselben Tonhöhe bleibt, dann in halben Tönen hinabsteigend sinkt und sich schließlich durch Hinabdrückung des tieferen Tones in das weiteste Intervall, in die von dem allein übrig gebliebenen Fagott geblasene Septime verwandelt. Wie wenig hier die letztere Stelle, das Fagott-Solo, geradezu als parodirende Nachäffung anzusehen ist, zeigt am besten die Wiederholung der Stelle im 2. Theil, wo, falls es mit dieser Annahme seine Richtigkeit hätte, durch die hinzukommende Clarinette der beabsichtigte Effekt nur geschwächt würde. Die Stelle ist vielmehr im Zusammenhang mit dem Ganzen aufzufassen, welches nach dem oben Dargelegten einen humoristischen Inhalt allerdings ausdrückt, und zwar einen seiner Form nach der zweiten Art angehörenden, wie es sich denn auch, was nicht zu leugnen ist, dem Barocken mehr oder weniger nähert. Das 2. (im weiteren Sinne) Periodensystem umfaßt Takt 37—70. Die erste Periode enthält in 14 Takten das zweite Thema. Dieses hat zunächst ganz im Allgemeinen im Gegensatz zu dem ersten Thema, wie das denn gewöhnlich der Fall ist, den Charakter des Sanften, Beruhigenden. Es ist aber mehr, als diese ganz allgemein ge

[1] Man hört im Orchester gewöhnlich schon von Anfang an blos die fallende Bewegung, indem die höhere Note des Motives stärker betont wird, als die tiefere erste.

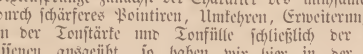


Ganz abgesehen davon, daß hierdurch gegen das rhythmische Gesetz gefehlt wird, welches, falls nicht eine besondere Vorzeichnung das Gegentheil fordert, da, wo wie hier 2 Takte rhythmisch zusammen gehören, jedesmal die stärkere Betonung der 1. Note des 1. Taktes verlangt, wird hierdurch die oben nachgewiesene für den humoristischen Charakter des Ganzen so wichtige Eigenthümlichkeit, total verwischt.

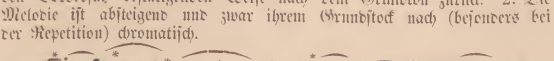
faßte Gegensätzlichkeit, welche es mit dem ersten verbindet. Ich will kein Gewicht darauf legen, daß ein dem Motiv  sehr ähnliches Melisma sich schon Periode I findet, denn diese Aehnlichkeit scheint allerdings eine mehr zufällige, als wesentliche zu sein. Wichtig ist hingegen die Bemerkung, wie das Motiv der 2. Periode



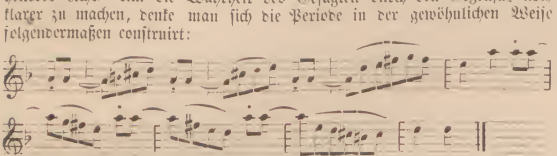
unter veränderter Gestalt,



und in ganz anderm Sinne fortlebt. Wurde dort durch die Terzen, Quarten, Sextensprünge zunächst der Charakter des mühsamen Fortschreitens, dann durch schärferes Pointiren, Umkehren, Erweiterung nach unten, Nachlassen in der Tonstärke und Tonfülle schließlich der Eindruck des Barock-Zerissenen ausgeübt, so haben wir hier in der hellklingenden Tonart d-dur dadurch, daß in dem Vordersatz die Intervalle durch die Töne der Skala verbunden sind, trotz des jedesmaligen Zurückkehrens auf den Anfangston a den Eindruck des genächlichen aber sicheren Fortschreitens. Aber wie dort das mühsam gewaltsame Streben in auflösende Zerrissenheit ausmündete, so führt hier das ruhige Aufsteigen dem Wesen des Humors gemäß nur zu rührender Wehmuth. Dieser letztere Charakter wird nun dem Nachsatz gegeben durch folgende Eigenthümlichkeiten der Tonfolge: 1. Der Nachsatz führt nicht in der gewöhnlichen, ruhigen, den Vordersatz bestätigenden Weise nach dem Grundton zurück. 2. Die Melodie ist absteigend und zwar ihrem Grundstock nach (besonders bei der Repetition) chromatisch.



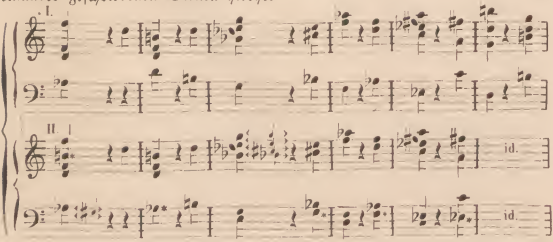
3. Besonders hervorgehoben wird aber dieser Charakter noch durch zweierlei, durch das lange, unentschiedene Verweilen auf der Dominante a und durch das Ritardando im 6. Takt. Daß die Wiederholung des Ganzen um einen Ton tiefer steht, setzt alle diese Eigenthümlichkeiten in ein noch helleres Licht. Um die Wahrheit des Gesagten durch den Gegensatz noch klarer zu machen, denke man sich die Periode in der gewöhnlichen Weise folgendermaßen construirt:



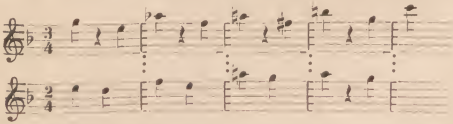
Wir haben bis jetzt nur von der Melodie gesprochen. Das humoristische Element wird aber hier noch verstärkt 1. durch eine zweite melodiös geführte Stimme, welche auch an sich schon einen humoristischen Zug trägt, und zwar auch nach der zweiten Art, nur daß die Gegensätze gerade umgekehrt stehen, wie in der Hauptmelodie. Dieser Umstand fügt in Bezug auf die Gesammtwirkung zu dem Humoristischen der zweiten noch das der ersten Art hinzu; 2. durch die Modulation mit ihren verminderten

Dreiklängen, Takt 5, 14, 15 und Septimen-Accorden Takt 7. In Betreff der Wiederholung ist überries nicht außer Acht zu lassen, daß daselbst durch das Fehlen des Grundbasses das Gefühl des Schwankens, wie es dem Humor eigenthümlich ist, noch vermehrt wird. Während so Periode III einerseits in direktem Gegensatz steht zu Periode II, andrerseits in gewisser Weise entsprechend ist Periode I, findet nun auch Periode II ihr direktes Gegenbild in Periode IV. Der rührenden Wehmuth der vorigen Periode tritt hier in Periode IV ein krampfhaft mühsames Aufsteigen entgegen. Das Einzige, wodurch diese Periode mit der vorigen positiv verknüpft ist, ist der verminderte Dreiklang und sein Gehalt. Diese Verknüpfung ist formell wenigstens so lose, daß ein Fortgehen mindestens bis zu den Grenzen des musikalisch Erlaubten an dieser Stelle nicht geleugnet werden kann. Es wird nun die Periode selbst näher untersucht. Der den Zusammenhang bildende verminderte Dreiklang wird zunächst durch Hinzutreten der kleinen Unterterz vervollständigt und in den verminderten Septimen-Akkord verwandelt, 8 Takte hindurch auseinander gelegt und schließlich durch eine ganze Reihe von verminderten Dreiklängen und Septimenakkorden hindurch nach c-dur aufgelöst. Nicht weniger als die den Haupttönen nach (f. die Flöten, Oboen und Clarinetten) chromatisch aufwärts fortschreitende erste Stimme mit dem Baß im motus contrarius, müssen die verminderten Intervalle, sowohl in den einzelnen Dreiklängen und Septimenakkorden als im Stimmenfortschritt (man bemerke die verminderten Quarten, endlich das Gestoßene der Bewegung mit den sforzando's und dem crescendo zu dem Effekt des äußerst mühsamen Auseinander und Vorwärts-Strebens aus dem Engen, Gedrückten in's Weite und Erhöhte beitragen. Zur Hervorbringung desselben Effekts dient insbesondere auch die durch Zusammenziehung (Verkürzung) des Motivs bewirkte Beschleunigung der Bewegung. Daß dem mühsamen Vorwärtsstreben des Vordersatzes im Nachsatz die Erfüllung des ungehemmten Fortschreitens entgegengestellt würde, wäre nichts Humoristisches, dieses liegt vielmehr in der Art und Weise, wie diese „Entgegensetzung" geschieht, daß nämlich gerade hier, wo der Form und dem Sinne nach ein scharf ausgesprochener Gegensatz verlangt wird, das Verhältniß von Vorder- und Nachsatz vielmehr als Uebergang sich darstellt, so daß nur mehr im weiteren Sinne von einer Periode die Rede sein kann, weil nämlich einerseits mit dem Eintritt des c-dur (Sexten)-Akkords und dem folgenden, kräftigen, durch lauter Skalatöne fortschreitenden, auf den einfachsten harmonischen Grundlagen ruhenden unisono, ein dem vorigen Satze Gegensätzliches angedeutet wird, während doch andrerseits zugleich dem Rhythmus nach ein Einschnitt nicht markirt, sondern blos ein in gerader Linie sich entwickelnder Fortschritt angezeigt ist. In dieser Doppelseitigkeit liegt das Humoristische; es wird noch mehr ins Licht gesetzt einmal durch die unverhältnißmäßige Kürze des zweiten Satzes, sodann aber auch schon durch ein im ersten Satze für sich liegendes humoristisches Element. Letzteres beruht auf der harmonischen Gestaltung dieses Satzes, vorzüglich auf den verminderten Dreiklängen, die in der ihnen eigenthümlichen Leere schon für sich allein einer gewissen Unbestimmtheit der Stimmung Ausdruck geben. Es wird nicht überflüssig sein, zu bemerken, daß, wenn man die etwas veränderte Gestaltung derselben Stelle im zweiten Theil mit der hier gegebenen (natürlich mittelst Transposition in denselben Ton) verbindet, statt der Drei-

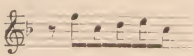
klänge häufig verminderte Septimenaccorde erscheinen, deren Wirkung ein bei Weitem bestimmter ausgesprochener Charakter der zu überwindenden Bewegungshemmung ist. Um dies deutlich zu machen, setze ich die untereinander geschriebenen Stellen hierher:



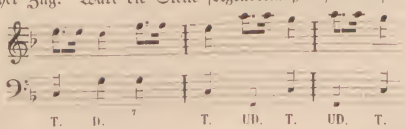
Der Vereinigungspunkt der nun folgenden Periode mit der vorigen liegt darin, daß einerseits der erste Satz der ersteren in Tonfolge und Rhythmus als Beschleunigung und Klärung der vorigen erscheint,



während andrerseits das im zweiten Satz derselben vorkommende Motiv nicht ohne Anklang an den zweiten Satz der dritten Periode ist:

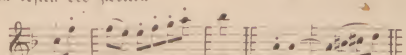


Daß in dieser Periode Satz und Gegensatz ein Humoristisches der zweiten Gattung bilden, liegt in dem zwischen beiden herrschenden Contrast so klar vor Augen, daß es einer weiteren Erläuterung nicht bedarf. Aber auch schon im ersten Satz für sich, Takt 1—3, liegt in der gleichzeitigen Wirkung des scharf accentuirten und beschleunigten Rhythmus, (wir denken uns die Stelle unwillkürlich im $^2_4$ Takt), sowie der durch die Töne der Skala leicht vorwärts dringenden Melodie einerseits und der verminderten Septimenakkorde und Dreiklänge in dem harmonischen Bau andrerseits ein humoristischer Zug. Wäre die Stelle folgendermaßen harmonisirt:

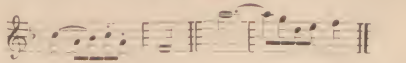


so könnte sie nicht mehr als humoristischer Stimmungsausdruck gelten. Der Schlußsatz endlich hat die Aufgabe, durch die leeren Oktaven, mit denen er schließt, keine bestimmte Stimmung selbst auszudrücken, der großen Mannigfaltigkeit der Gemüthsbewegungen aber, wie sie dem Humor eigen ist, Raum zu lassen.

In dem Bisherigen sind nun schon verschiedene Gattungen des Humors vertreten gewesen. Es waren da in sich humoristische Melodien, deren eigenthümliche Bauart aber allerdings nicht auf eine derselben gleiche oder auch nur ähnliche bei andern dergleichen Melodien schließen läßt. Es hat sich auch das Eigenthümliche des Humors in Rhythmus, Harmonie und Modulation gezeigt, wobei besonders die Wirkung verminderter Dreiklänge und dergleichen sowie der rhythmischen Verschiebung nicht verborgen bleiben konnte. Auch Fälle der ersten Art, in denen das Humoristische durch gleichzeitiges, und endlich solche der zweiten Art, in welchen dasselbe durch successives Entgegenwirken der verschiedenen, resp. derselben oder aller musikalischen Faktoren, begründet war, haben sich vorgefunden. Ehe ich weiter gehe, will ich noch Einiges über diesen ersten Theil im Ganzen andeuten. Es ist gezeigt worden, daß das Hauptthema des ganzen Sinfoniesatzes ein in sich humoristisch gestaltetes war, d. h. also eine zur Einheit verschlungene gemischte Stimmung ausdrückte. Die Einheit des Kunstwerks fordert, daß aus diesem Grund und Boden heraus sich eine reine Stimmung nicht entwickelt. Ein Thema, welches reine Lust oder reine Unlust ausdrückt, kann in einem Kunstwerke, wie es auch immer entwickelt werde, immer nur wieder in reiner Lust oder Unlust ausmünden. Es ist aber wohl zu bemerken, daß es in diesem Falle die Einheit eines Kunstwerks nicht stört, wenn einem solchen Thema reiner Lust ein zweites entgegengesetztes an die Seite gestellt wird oder umgekehrt, wobei denn durch das Ineinanderverarbeiten beider eine Art Kampf entsteht, der aber immer in einer reinen Stimmung endigen wird, dergleichen sich grade in den Beethovenschen Sinfonieen häufig findet. In einer Sinfonie von der Art der hier in Rede stehenden, einem solchen Hauptthema gegenüber, ist ein solcher Gegensatz unmöglich. Wenn nun auch eine relative Gegensätzlichkeit beider Themen nicht geleugnet werden kann, insofern das eine mehr die barocke, das andere mehr die wehmüthige Seite des Humors hervorhebt, so ist doch darauf hinzuweisen, wie der Natur der Sache nach weder das eine noch das andere diesen Charakter ausschließlich haben kann, wie im Gegentheil beide Themen, um nicht disparat zu erscheinen, eine gewisse Verwandtschaft unter einander zeigen müssen. Es trifft dies auch wirklich zu und zwar so, daß die Motive in umgekehrter Ordnung sich entsprechen, das zweite Motiv des ersten Themas dem ersten des zweiten



und umgekehrt das erste Motiv des ersten Themas dem zweiten des zweiten.

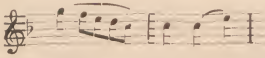


Es liegt aber, wie auch in Bezug auf den Humor in der Poesie bekannt und anerkannt ist, im Wesen des Humors, daß er nie zu einer reinen Stimmung kommen kann. Deshalb schließt der erste Theil mit der bloßen Octave. Was soll nun aber der zweite Theil? Schopenhauer sagt einmal, wo er das Wiederholen der einzelnen Theile in der Musik bespricht: „Es liegt was drin, man muß es zweimal hören.“ Es ist das ganz hübsch gesagt, denkt auch wohl das Richtige an, beweist aber nichts weiter, als daß es gut sei, ein Musikstück, welchem Gehalt zukommt, mehr als einmal (und warum nicht mehr als zweimal?) zu hören. Es genügt freilich noch weniger, auf die Sinfonieform im Allgemeinen hinzuweisen. Diese muß vielmehr selbst in jedem einzelnen Falle als eine wohlberechtigte, d. h. vom musikalischen Inhalt geforderte, sich nachweisen lassen. Diese Berechtigung liegt nun schon im Allgemeinen darin, daß der Tondichter, wenn er über gehaltvolle Themen zu disponiren hat, nun, nachdem dieselben zuvörderst in ihrer äußern Gestalt und Hauptverbindung vorgeführt sind, in dem zunächst folgenden Mittelsatze durch verschiedene Stellungen im Reiche der Töne überhaupt und durch verschiedene Combinationen unter sich und mit andern Nebenthemen den vorher nur implicite vorhandenen reichen Gehalt desselben aufweist, um sie sodann, also auch für den Zuhörer bereichert und mit den Merkmalen dieses nun explicirten Reichthums versehen, von Neuem auftreten und so das Ganze zu einem befriedigenden Abschluß kommen zu lassen. In der hier besprochenen Sinfonie ist es das erste Motiv, das den ganzen Charakter derselben bestimmende Hauptmotiv, welches der thematischen Behandlung unterzogen wird; scheinbar nur als interessantes aber willkürliches Formenspiel, in der That, als nothwendiger Ausdruck eines inneren Gehaltes. Ist der Inhalt dieses Motivs, wie ich durch Zergliederung der Form desselben nachzuweisen versucht habe, die als Humor bezeichnete Mischstimmung, so ist die Aufgabe des Durchführungssatzes nun die, durch die verschiedenartigsten, natürlich, da wir in der Kunst sind, geordneten Stellungen, durch die verschiedenartigsten Combinationen dieses Motivs mit andern Tonformen und mit sich selbst der in demselben liegenden Stimmung die möglichst verschiedenen Schattirungen zu Theil werden zu lassen bis hinunter zur reinen Unlust und bis hinauf zu völlig ungehemmter Bewegung, ohne aber die gegebene Form und mit ihr dann auch den Grundinhalt so zu verlassen, daß die Einheit des Kunstwerks dadurch zerstört werde.

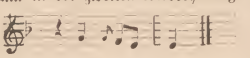
Zunächst geschieht dies nun in der Weise, daß jedesmal vom ganzen Orchester im fortissimo ein Dreiklang angegeben wird, der uns mit Macht in denjenigen Bereich des Tonsystems bannt, in welchem wir uns für's Nächste bewegen sollen. Dieser Dreiklang verklingt aber jedesmal und es bleibt nichts übrig, als die durch die Viola in Octavensprüngen festgehaltene Tonika. Es mußte dies geschehen, weil dem Dreiklang immer schon ein bestimmter Stimmungsinhalt zukam. Der Platz aber, auf den wir gestellt werden, der Form wie dem Inhalt nach frei und leer sein soll, um eben jenem Motiv sowohl äußerlich, der Form, als auch seinem Inhalt nach völligen Spielraum zu lassen. Dasselbe benutzt nun diese Freiheit auch in vollem Maße, sich durch verschiedene Combinationen von allen Seiten zu offenbaren, durch die jedesmal vor dem Eintritt desselben von den Violinen, resp. der Viola angegebene große, dann kleine Terz, dann

übermäßige Quarte, tritt diese Alleinherrschaft desselben nur noch deutlicher hervor, da sein Auftreten (obgleich dolce) stets von der Art ist, daß es die ganze Harmonie trotz des zuerst störrigen Grundtons sich zu verändern zwingt. Zuerst hören wir den Dreiklang von c-dur, welcher schließlich die bloße Oktave klein c—c' zurückläßt. Die Geigen setzen ein mit c'—e' (2. Theil 4. Takt). Das Motiv aber ertönt leise (dolce) von einzelnen Holzinstrumenten der Reihe nach echomäßig wiederholt, abwechselnd auf f und d. Aber es zwingt trotz seiner Zaghaftigkeit die Violinen zum Dominant-Septimen-Accord, während freilich wenigstens dieses erste Mal der Baß, der seinen festen Grund in der Voraussicht dessen, was daraus entsteht, nicht gerne aufgeben mag, die Tonika c beibehält. Nach diesem die Ungewißheit der gemischten Gefühlsbewegung schon in sich tragenden ersten Versuch wird dann weiter experimentirt. Noch einmal ertönt der c-dur Accord vollständig, dann die bloße Tonika, der diesmal die kleine Terz sich beigesellt, so daß wir uns nun im c-moll-Dreiklang denken, welcher aber beim Eintritt des Motivs in den verminderten Septimenaccord mit der Terz im Baß (beibehaltenes e) verwandelt wird. Hierdurch erscheint der Charakter des Motivs als ein dem Schmerz sich nähernder, wehmüthiger. Indem nun auch der Baß gezwungen wird, seinen Ort zu verlassen und eine Stufe hinabzusteigen, befinden wir uns in b-dur. Ist nun schon dieses Sinken der ganzen Tonfolge nicht als bedeutungslos zu übersehen, so kann über den Weg, auf welchem wir uns befinden, noch weniger Zweifel herrschen, wenn jetzt zu dem B—b des Violoncello die Violine mit e ertönt. Die übermäßige Quart ist bekanntlich das unbefriedigendste aller Intervalle. Auf diesem Wege kann das Motiv seinem Inhalte nach nicht bleiben; indem es den Baß durch seinen Eintritt nochmals um eine Stufe tiefer hinabdrückt, führt es den Septimen Accord auf a als Grundton herbei. Mit dem nun folgenden Dreiklang von a-dur sind wir auf dem Punkte angelangt, wo das Motiv, nachdem es sich nach jener Richtung genugsam gezeigt hat, sich jetzt nach der andern entgegengesetzten, der des möglichst reinen Ausdrucks der Lust hin sich zu ergehen beginnt. Dieses Streben wird schon angezeigt durch das immer nähere Zusammenrücken der das Motiv und zwischendurch (wie oben getrennt und abwechselnd) die gebrochenen Dreiklänge angebenden verschiedenen Stimmen, durch die in der Folge bei dem Motiv eintretende Accentverschiebung (besonders Takt 78—91), durch das fortwährende fortissimo und endlich vor Allem durch den äußerst raschen Harmoniewechsel, der uns mit Hülfe der mannigfaltigsten Accordverbindungen und Modulationen von a-dur, durch d-moll, g-dur, e-moll, f-moll, b-moll, f-moll, des-dur wiederum b-moll und f-moll mit einer durch die Oktaven e—e im Baß an den Anfang des Mittelsatzes erinnernden, in einen gewaltigen Anlauf ausmündenden großartigen Steigerung nach f-dur und dem 1. Hauptthema (und zwar jetzt mit 3 f) zurückführt, so daß wir glauben möchten, nun bei der erstrebten, freien Bewegung endlich angelangt zu sein. Aber es kann dies nur äußerlich der Fall sein: denn das Thema selbst trägt einmal die Fähigkeit hierzu nicht in sich. Deßhalb ist es nicht anders möglich, als daß die nun folgende Wiederholung desselben uns vermöge der bloßen Aenderung der Klangfarbe (Holzinstrumente mit Waldhorn und Pauken) und des Vortrags (dolce) wieder in jene wehmüthige Stimmung zurückführt, die

eben überwunden schien. Zwischen Vordersatz und Nachsatz noch ein Anklang jenes Anlaufs in den Bässen. Derselbe dient aber nur dazu, die auch in dem Nachsatz sich kundgebende, durch die hier noch hinzutretende obere Stimme



verstärkte wehmüthige Gemüthsverfassung, noch wirksamer hervortreten zu lassen. Dazu tritt dann in der zweiten Wiederholung noch das Nebenmotiv



welches auch in der Gegenperiode festgehalten wird und mit dem oben dargelegten Barocken desselben das wehmüthig Sehnsüchtige verbindet. Wir hören nun mit unwesentlichen, zum Theil blos durch die Sinfonieform mit dem ganz allgemeinen Sinfonieinhalt bedingten Abänderungen, aber nach jener Durchführung mit wesentlich anderem Sinne den ersten Theil noch einmal, bis die im Verhältniß lange Coda mit dem ersten Motiv nach dem Beispiele des Durchführungstheils beginnend, aber im Unterschied von diesem auch andern Motive, das 2. der 1. Periode und das 2. der 3. zu einer schließlichen Steigerung benutzend, uns zu einem in f f f ertönenden, dem ersten Motiv entnommenen Jubelausdruck zu Ende zu führen wollen scheint. Ist nun schon diese lange Coda mit der abermaligen ganz neuen Verarbeitung von Motiven dem Wesen des zu keinem Ziele kommenden, daher mit Allem, weß Inhalts es auch sei, spielenden Humors ganz und gar angepaßt, so noch mehr der nach jenem auf Grund des ersten Motivs angestimmten Jubel folgende, in der That kaum so zu nennende Schluß. Das Thema ist, ohne eine solche Veränderung zu erleiden, welche es zu einem ganz andern machen würde (und die 8 Takte des Jubels stehen eben schon ganz auf dem Scheidepunkt, eines solchen reinen Aufschwungs einmal nicht fähig und die ganze Sinfonie soll es nicht sein. Der Jubel und der ganze Sinfoniesatz mit ihm verstummt, verraucht in Nichts. Das in den Bässen in den zwei letzten Takten angedeutete erste Motiv aber sagt uns: Hier ist zwar ein Ende, aber kein Schluß; Ende und Anfang: es ist Alles dasselbe; es ist nichts erreicht worden, es sollte auch nichts erreicht werden; es kann daher auch keinen Abschluß geben: Das ist das Wesen des Humors[1]): Er liebt den leersten Ausgang; und ob ein Humorist in der Poesie uns die Geschichte einer Prinzessin oder eines Landmädchens, die Entwickelung eines langen und reichen Lebens oder die eines Embryo im Mutterleib mittheilt, ist eben so gleichgültig als das andere, ob der Held seiner Darstellung vom Bettler zum Großen oder vom König zum Bettler avancirt, weßhalb denn in den humoristischen Erzählungen gewöhnlich auch keins von beiden der Fall ist, sondern der Lump ein Lump und der närrische Pedant ein Narr bleibt. Die humoristische Gefühls- und Anschauungsweise läßt keinen wirklichen

---

1) Vergl. auch besonders das Ende der ganzen Sinfonie, welches das Gesagte vollkommen bestätigt.

Abschluß zu. Aus dem Wesen des Humors ergiebt sich auch der Grund, weßhalb unsere Sinfonie, die einzige unter allen Beethoven'schen [2]), keine Einleitung hat. Höchstens das Vorhandensein eines Präludiums im Sinne einer allgemeinen Einführung in's Reich der Töne überhaupt, könnte mit dem Wesen des Humors vereinbar sein, eine Introduction aber, deren Zweck nicht nur der einer Translokation des Zuhörers aus der ungeordneten Stimmung des praktischen Daseins in die geordnete Stimmungswelt der Tonkunst ist, sondern noch vielmehr der der Einweihung in eine besondere fixirte Stimmungssphäre, kann da keinen Platz haben, wo als oberster Grundsatz gilt: „keine fixirte Stimmung, sondern von Anfang bis zu Ende Schwanken, Ungewißheit, Mischstimmung."

Hiermit wäre die Erläuterung des ersten Sinfoniesatzes in Betreff seines Inhalts durch die Besprechung erst der einzelnen Perioden, dann der Theile als Einheiten betrachtet, endlich in der Zusammenfassung des ganzen Satzes, beendet.

Da der Zweck der Untersuchung nicht sowohl in der Erkenntniß des Wesens dieser Sinfonie lag, als vielmehr darin, die Möglichkeit und Beschaffenheit verschiedener musikalischer Formen als Ausdrucksmittel für den Inhalt einer humoristischen Stimmung nachzuweisen, da auch in diesem einen Satz sich wirklich eine große Mannigfaltigkeit dieser Formen auffinden ließ, so dürfte es wohl nicht eine nothwendige Erforerniß sein, auch die übrigen Sätze in derselben Weise zu untersuchen; ich begnüge mich deßhalb in Bezug auf sie mit den wenigen im Verlauf der Darstellung gegebenen Hinweisungen. Doch habe ich noch eins hinzuzufügen: Da ich einmal nicht blos einzelne Motive, Sätze aus verschiedenen Quellen zum Behufe des Studiums humoristischer Tonformen genommen, sondern zu diesem Zwecke ein Ganzes benutzt habe, so konnte es allerdings nicht anders kommen, als daß die fortlaufende Untersuchung der hier gegebenen Formen zugleich wie ein Versuch aussieht, sowohl die einzelnen Eigenthümlichkeiten als das Ganze des Tonstücks in seinem Zusammenhang aus dem Wesen der Idee, eines bestimmten Inhaltes, aufzufassen und zu erklären. Ist nun dies auch ein bloßer Versuch gewesen, so ergiebt sich doch, wie ich glaube, soviel, daß es noch ein Mittleres giebt zwischen den zwei Extremen, von welchen das eine jedes Tonstück aus bestimmten zu Grunde liegenden Gedanken an äußere oder innere Thatsachen, die selbst gar nichts mit Musik gemein haben, erklären zu müssen, das andere aber ein reines text- und programmloses Tonstück überhaupt nicht als Erscheinung einer Idee, d. h. als einheitliches Ganze erklären zu können glaubt.

Schlußwort

über die in dieser Abhandlung befolgte Methode.

Es giebt kein Universalheilmittel und es giebt keine Universalmethode. Die Krankheit und Constitution des Menschen bedingen die Arznei, und

---

[2]) Denn bei der 9ten vertritt, wie mit Recht bemerkt worden ist, der ganze erste Satz die Stelle der Einleitung.

der Stoff bedingt die Methode. Gewiß kann ein Naturforscher nicht durch Deduktion eine neue Pflanze beweisen oder erfinden, die muß er finden; aber eben so gewiß kann er dieses: von vornherein (deduktiv) bestimmen, ob eine gegebene Pflanze auf einem Boden von einer gegebenen Beschaffenheit fortkommt oder nicht. Just das letztere war mein Fall: es handelte sich in einer Abhandlung über das Komische in der Musik weder um Auffindung des Wesens der Tonkunst noch auch um die des Wesens des Komischen. Was darüber gesagt wurde, ist bloß Erläuterung, nämlich Erläuterung der eignen, selbst auf inductivem Wege gewonnenen, Ansicht. Wohl aber mußte sich aus einer Confrontirung beider das ohne Hülfe der Induktion bestimmen lassen, was zunächst in Frage kam, ob die Musik ein Boden für das Komische ist oder nicht, resp. für welche Arten desselben sie es ist, für welche nicht [1]). Für das Komische im engeren Sinne lautete die Antwort verneinend, und nur für ein im weiteren Sinne so zu nennendes Komische, für den Humor, bejahend.

Die Probe für die Richtigkeit des ersteren Ergebnisses wurde dadurch gemacht, daß, in Betreff einiger sich für komisch ausgebenden Tonstücke, nach Abziehung des spezifisch Musikalischen von dem Gesammteffect sich ein Rest ergab, in welchem noch die ganze komische, nunmehr aus andern (nicht musikalischen) Quellen zu erklärende Wirkung enthalten war.

Für das zweite Ergebniß wäre eine ähnliche Rechnungs-Probe zu geben gewesen, wäre sie nicht zugleich in dem enthalten, was sich als zweiter Theil der Abhandlung an dieses Ergebniß anschließt und in Beantwortung folgender Frage besteht: Wenn die Tonkunst den Humor ausdrücken kann, wie, durch welche Tonformen, thut sie es? Für die Beantwortung dieser Frage war, nach dem oben angeführten Beispiel, der Hauptsache nach die inductive Methode geboten, welche denn auch befolgt worden ist.

Nur die zu sehr ins Weite gehende Ausdehnung der Abhandlung, so wie der Gedanke an eine von den hier begründeten Gesichtspunkten aus zu verfassende Geschichte des komischen Liedes und der komischen Oper, schrieben die Beschränkung auf Ein Muster-Beispiel vor.

---

[1]) Daß die erste Veranlassung zur Reflexion über den ganzen, hier behandelten Gegenstand, nicht durch jene Ansichten über das Wesen der Musik im Allgemeinen, sondern durch concrete Fälle gegeben wurde, versteht sich eigentlich von selbst.

BOSTON COLLEGE
3 9031 020 62390 6

Inhaltsangabe.

Einleitung.

§ 1. Eintheilung.

§ 2. Form und Inhalt in der Musik: Die bewegten Tonformen sind der unmittelbare Ausdruck der Bewegungen des Gemüthes, der Stimmungen. Enge Verbindung von Inhalt und Form in der Musik.

§. 3. Das Komische als komischer Widerspruch. Sein Wesen, sein künstlerischer Ausdruck vermöge des Häßlichen, seine Wirkung.

Erster Theil.

§. 4. Ueber die Möglichkeit des Komischen (im Sinne von §. 3.) in der Musik. Verschiedene, diese Möglichkeit mit Beschränkungen zulassende, oder sie negirende, Ansichten. Die Beantwortung der Frage ist abhängig von der über die Möglichkeit eines „fixirten" Häßlichen in der Musik.

§. 5. Das Häßliche in der Musik. Wegen der engen Verbindung von Form und Inhalt in der Musik ist die Darstellung des fixirten, d. h. des nur subjektiv aufzuhebenden Häßlichen ihr unmöglich.

§. 6. Unmöglichkeit der Darstellung des komischen Widerspruchs durch reine Musik.

§. 7. Nachweis, daß das Komische (im Sinne von §. 3.) in reiner Musik sich auch wirklich nicht vorfindet, wo es sich aber vorzufinden scheint, anderweitig in sie hineingetragen ist.

§. 8. Umfaßt das bisher in Betracht gezogene Komische auch wirklich das ganze Gebiet des Komischen? Ob es nicht eine Stimmung giebt, die dem Komischen (im bisherigen Sinne) entspricht und als solche ebenfalls unter diesen Begriff fällt?

§. 9. Die Stimmung als Inhalt der Musik. Unterschied der Stimmung von den Gefühlen: Sie trägt nicht, wie diese, den Stempel erregender Objekte. Bestimmung derselben bloß nach den Momenten der Lust (ungehemmte Bewegung), der Unlust (gehemmte Bewegung) und der Mischung beider. Geltung derselben Bestimmungen für die Musik ihrem Inhalte nach.

§. 10. Die dem Komischen entsprechende Stimmung. Sie besteht weder in dem einen noch in dem anderen dieser Momente, noch auch in einem raschen Wechsel beider, sondern in einer (auf dem Gebiet der Stimmung möglichen) Mischung beider.

§. 11. Diese Stimmung heißt Humor.

§. 12. Die humoristische Stimmung als möglicher Inhalt der Musik. Nur indirekte Darstellung dieser Stimmung durch die Poesie, vermittelst Witz und Posse; direkte Nachahmung derselben durch die Musik.

Zweiter Theil.

§. 13. Zu der Bestimmung der Art und Weise des Ausdrucks dieser Stimmung durch Musik ist von dem Begriff der Bewegung auszugehen. Tonformen sind nachzuweisen, deren Bewegung dieselbe ist wie der humoristischen Gemüthsbewegung.

§. 14. Arten des musikalischen Humors: Bestimmung derselben nach den verschiedenen Ausdrucksmitteln, welche der Musik für einen humoristischen Stimmungsgehalt zu Gebote stehen. Zwei Hauptarten des musikalischen Humors mit je zwei Unterarten.

§. 15. Allgemeine Festsetzung der den Humor ausdrückenden Tonformen. Melodische, harmonische, rhythmische Gestaltungen der humoristischen Stimmung. Im Einzelnen können diese Formen nur vom Kunstwerk selbst abgelernt werden.

§. 16. Die Sinfonie Nr VIII. von Beethoven. Sie ist ein Kunstwerk, welches den Humor zum wesentlichen Inhalt hat.

§ 17. Erläuterung der einzelnen Tonformen, Betrachtung der Theile, Auffassung des Ganzen des ersten Sinfoniesatzes nach seinem humoristischen Gehalt.

Schluß.